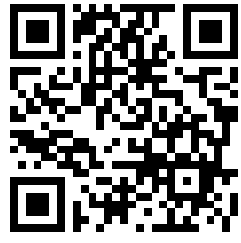
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

THE
UNIVERSITY
OF CHICAGO
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

REPERTORIUM ORGANORUM RECENTIORIS ET MOTETORUM VETUSTISSIMI STILI

HERAUSGEGEBEN
MIT UNTERSTÜTZUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT
UND DER CUNITZ-STIFTUNG IN STRASSBURG

VON

FRIEDRICH LUDWIG

BAND I

CATALOGUE RAISONNÉ DER QUELLEN

ABTEILUNG 1

HANDSCHRIFTEN IN QUADRAT-NOTATION

For pt. 2 (pages [345]-456) ... (64 p.) see Microfilm ML 18 or ML128.M3L901

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1910

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARIES
CHICAGO, ILL.

ML 128
.M2 L7

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS, HALLE A. S.

Digitized by Google

007103

GUSTAV JACOBSTHAL

GEWIDMET

314214

Digitized by Google

Digitized by Google

Für das vorliegende Werk wurden Handschriften folgender Bibliotheken, deren Vorständen ich wärmstens danke, im Original benutzt: Bamberg (Kgl. Bibl.), Berlin (Kgl. Bibl.), Breslau (Kgl. und Univ.-Bibl.), Darmstadt (Grossh. Hof-Bibl.), Karlsruhe (Grossh. Hof- und Landes-Bibl.), Lübeck (Stadt-Bibl.), Maihingen (Fürstl. Wallersteinsche Bibl.), Metz (Stadt-Bibl.), München (Kgl. Hof- und Staats-Bibl. und Univ.-Bibl.), Stuttgart (Kgl. Landes-Bibl.), Trier (Stadt-Bibl.), Wolfenbüttel (Herz. Bibl.); Graz (Univ.-Bibl.), Hohenfurt (Cist.-Stifts-Bibl.), Innsbruck (Univ.-Bibl.), Pürglitz (Fürstl. Fürstenbergische Fideikommiss-Bibl.), St. Paul in Kärnten (Bened.-Stifts-Bibl.), Wien (K. K. Hof-Bibl.), Wilhering (Cist.-Stifts-Bibl.); Bern, Engelberg (Bened.-Stifts-Bibl.), St. Gallen (Stifts-Bibl.); Aix, Besançon, Boulogne s/M., Cambrai, Chartres, Douai, Évreux, Lille, Limoges, Montpellier (Éc. de Méd.), Paris (Bibl. Nat., Bibl. de l'Arsenal und Bibl. Mazarine), Rouen, Tours; Assisi, Bologna (Lic. Mus.), Florenz (Bibl. Naz. und Bibl. Med.-Laur.), Mailand (Bibl. Ambr.), Rom (Bibl. Vat.), Turin (Bibl. Naz. und Reale Bibl.); Cambridge (Corpus Christi Coll. und Univ. Libr.) und London (Brit. Mus.). Ich statte weiter lebhaften Dank ab: dem Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts in Paris für die grosse Erleichterung, die meinen Studien durch die Übersendung einer Anzahl Codices aus französischen Provinzial-Bibliotheken nach Paris zu teil wurde; dem Direktor der Biblioteca Nacional in Madrid für die Mitteilung von Photographien aus dem Madrider Motettencodex; den Vorständen der Bibliotheken Einsiedeln (Bened.-Stifts-Bibl.), Neuchâtel, Blois, Chartres, Dijon, Grenoble, Tours, Troyes und Verona für freundlichst erteilte Auskünfte; und den Verwaltungen der Bibliotheken Berlin (Kgl. Bibl.), Strassburg (Univ.- und Landes-Bibl.), Wien (K. K. Hof-Bibl.) und Paris (Bibl. Nat.) für die bereitwillige Inobhutnahme auswärtiger Handschriften, die ich in ihnen benutzen durfte. Auf das herzlichste danke ich ferner für vielfache reiche Anregung und Förderung dem hervorragendsten Kenner der lateinischen Dichtung des Mittelalters, Herrn Professor Wilhelm Meyer in Göttingen, und für die Unterstützung der Herausgabe des Werks der Wissenschaftlichen Gesellschaft und der Cunitz-Stiftung in Strassburg und Herrn Verlagsbuchhändler Dr. Niemeyer. Dass ich endlich das Widmungsblatt mit dem Namen von Gustav Jacobsthal zieren darf, möchte ich nicht nur als ein äusseres Zeichen persönlicher Dankbarkeit und Verehrung aufgefasst wissen, sondern auch als ein lautes Bekenntnis zur wissenschaftlichen Methode dieses Meisters musikwissenschaftlicher methodischer Forschung, das hier auszusprechen mir ein Herzensbedürfnis ist und das hier zu betonen mir im gegenwärtigen Stadium der Musikwissenschaft nicht ohne Bedeutung erscheint.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Catalogue raisonné der Quellen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Die beiden Jahrhunderte, aus deren musikalischem Repertoire im Folgenden ein in vieler Hinsicht interessanter Ausschnitt zum ersten Mal kritisch durchforscht vorgelegt wird, das 12. und 13. Jahrhundert, sind beim Überschauen der gesamten Entwicklung der Musik bei den europäischen Kulturnationen in musikalischer Hinsicht als die Epoche zu charakterisieren, in der der tiefgreifende Umschwung des musikalischen Empfindens sich anbahnt, der aus einer Epoche des Sich-Begnügens mit der Wirkung rein einstimmiger Tonweisen auch bei der feierlichsten, die höchsten künstlerischen Kräfte anspannenden und wie die übrige christliche Kunst erst im Abendland sich voll entfaltenden Kirchenmusik — überleitet zu der allmählich immer stärker zur Alleinherrschaft sich auswachsenden Herrschaft des modernen polyphonen und harmonischen Musikempfindens, für das allmählich, wenigstens im Abendland, die Fähigkeit, rein einstimmige Melodien spontan künstlerisch zu erfinden oder spontan künstlerisch aufzufassen, völlig verloren gegangen ist.

Die ersten Versuche, durch das gleichzeitige Erklingen von 2 oder noch mehr verschiedenen Tonreihen zunächst die musikalische Wirkung einer auch im mehrstimmigen Ganzen ihre Stellung als Hauptmelodie wahrenden Melodie eindringlicher zu gestalten, wenigstens die ersten dieser Versuche, bei denen wir genauere Kenntnis auch von den Mitteln haben, die zur Erreichung dieses Ziels führen sollten, stammen zwar schon aus einer Zeit, die dem hier ins Auge gefassten Zeitraum etwa um 3 Jahrhunderte vorangeht. Sie stammen aus der späteren Karolingerzeit und der folgenden Epoche, Epochen, in denen sich auch auf musikalischem, speziell liturgisch-musikalischem Gebiet, die mannigfachsten Kräfte schöpferisch regten und in denen nacheinander die Sequenzen, die Tropen, das liturgische Drama und die Organa, wie man die ersten mehrstimmigen Werke nannte — eine Bezeichnung, die als spezielle Gattungsbezeichnung in der Folge an den mehrstimmigen kirchlich-liturgischen Werken grössten Stils haften blieb und die sich an Vulgata-Stellen wie „canentes domino in organis“ (1. Par. 23, 5), „in organis carminum domini“ (2. Par. 7, 6), „scientes organis canere“ (2. Par. 34, 12) u. a. anzulehnen scheint, aus denen sich in der christlichen Kirche die Bedeutung Organum = Festgesang entwickelte, — in die Erscheinung traten, um, wie die Dichtung des Mittelalters (W. Meyer, Fragmenta Burana, 1901, S. 169 ff.), so auch das musikalische Schaffen der abendländischen Völker von Grund aus neu zu gestalten und bald auf das Reichste zu entfalten; und zwar, nicht mehr, wie es die vorhergegangene Dichtungsepoche gelehrter Renaissance

Digitized by Google

in der Zeit Karls des Grossen versucht hatte, im Nachbilden und Anlehnen an unzeitgemässe klassische Vorbilder, sondern im Ans-Licht-Ziehen und Ausbreiten bisher so gut wie verborgen gebliebener originellerer künstlerischer Anlagen der Individuen dieser Zeit, Anlagen, zu denen auch die Fähigkeit des Schaffens und des Geniessens mehrstimmiger Musik gehörte.

Diese Fähigkeit, die der künstlerischen Kultur des Abendlandes seither nicht wieder verloren gegangen, dem Orient dagegen noch heute fast ganz fremd ist, entwickelte sich auch im Occident freilich nur sehr langsam; und es währte bis zum 12. Jahrhundert, in dem eine Reihe diese Entwicklung günstig befördernder Momente zusammentrafen, bis sich die mehrstimmige Musik dauernd einen festen Platz nicht bloss im kirchlichen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben und in der künstlerischen Kultur des einer solchen bedürfenden Einzel-Individuums erobert hatte.

Es waren namentlich französische Kloster- und Kathedralschulen, die schon im 11. Jahrhundert zu hoher Blüte auf dem Gebiet der Pflege der mehrstimmigen Musik gelangten. Ein reicher Schatz derartiger Werke des 11. und 12. Jahrhunderts ist aus St. Martial in Limoges erhalten; in ihnen ist zuerst der Versuch gemacht, der zu einer Hauptmelodie neu hinzu komponierten zweiten Stimme einen auch rhythmisch selbstständigen Charakter zu verleihen. Andere mehrstimmige Werke dieser Zeit, wie die meist 2stimmigen liturgischen Gesänge aus anderen französischen Provenienzen und das grosse mehrstimmige Repertoire der nach französischen Vorbildern reich erweiterten Liturgie von Winchester bleiben musikalisch in bescheideneren Grenzen.

Den für die weitere Ausbreitung und Entwicklung der mehrstimmigen Musik entscheidenden Schritt tat dann im 12. Jahrhundert der Leiter des Chores von Notre Dame in Paris, Magister Leoninus, „optimus Organista“, wie ihn die Pariser Tradition noch am Ende des 13. Jahrhunderts nannte. Er führt in der 2stimmigen Komposition eines grossen Cyklus geeigneter Mess- und Officium-Melodien die prinzipielle rhythmische und damit auch die volle melodische Selbstständigkeit der Oberstimme, des Duplum, gegenüber der Hauptmelodie, dem Tenor, dem musikalischen „Träger“ des Ganzen, durch. Er ordnet hierbei vielfach sogar den für die mehrstimmige Komposition neu zu gestaltenden Rhythmus der Hauptmelodie dem Rhythmus des Duplum, einem vielfach in strenger ausgeprägten rhythmischen Formen („Modi“) sich bewegenden Rhythmus, unter.

Sein „Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario“ bleibt aber nicht nur das klassische Werk des 12. Jahrhunderts für die mehrstimmige Kirchenmusik, sondern wirkt weiter zunächst auch auf die kunstvollere mehrstimmige Komposition lateinischer Lieder verschiedensten Inhaltes (Conductus) höchst anregend ein. Die Conductus behalten dabei aus dem alten Organum den rhythmisch wesentlich gleichartigen Charakter aller Stimmen bei, da ihre Hauptmelodie, die vielfach auch nur einstimmig vorkommt, im mehrstimmigen Ganzen nie die Rolle spielen konnte, die im „Organum“ Leonins die liturgische Melodie, der Tenor, wegen ihres liturgischen Charakters stets spielt, mag das neue Duplum von noch so hohem musikalischem Interesse und noch so grosser musikalischer Selbstständigkeit sein. Die Conductus verfeinern aber nach dem Vorbild des Duplums in den Organa den rhythmischen und melodischen Bau ihrer melismatischen Partien ausserordentlich.

Digitized by Google

Dann, als bei der raschen Weiterentwicklung der mehrstimmigen Satzkunst schon nach verhältnismässig kurzer Zeit dem Magnus Liber Leonins die Gefahr des Veraltens drohte, schützte ihn Leonins Nachfolger Perotinus Magnus davor durch eine umfassende Umarbeitung, bei der einerseits in einer grossen Anzahl von Abschnitten das Duplum der 2stimmigen Komposition Leonins nur teilweise beibehalten und durch Veränderungen verschiedener Art betroffen wird, andererseits viele Tenor-Abschnitte ganz neue Duplum-Kompositionen erhalten; und zwar begnügt sich Perotin für eine ganze Reihe von Tenor-Abschnitten nicht bloss mit einer 2stimmigen Neukomposition, sondern setzt zu ihnen mehrere, oft zahlreiche Dupla zur Auswahl. Daneben erweitert er das Organa-Repertoire auch durch die neuen Formen der 3- und 4stimmigen Organa.

Von besonderer Wichtigkeit wurde es nun, dass man (Perotin?) innerhalb dieser liturgischen Organa Leonins und Perotins bei einer Anzahl sowohl von Duplum-Melodien 2stimmiger Organa wie von 2- bezw. 3stimmigen Oberstimmen-Komplexen 3- bezw. 4stimmiger Organa besonders bei solchen Textabschnitten, die in reicher Auswahl immer wieder aufs Neue mehrstimmig komponiert wurden, deren Wirkung dadurch zu steigern suchte, dass diese schönen Melodien nicht nur rein melismatisch mit den wenigen, oft nur einer liturgischen Textsilbe, die auch der Tenor dazu sang, sondern auch mit einem ihnen geschickt untergelegten, selbstständigen, zunächst in den Zusammenhang des ganzen Organums passenden Text gesungen wurden. Mit ihm wurden sie im Organum oder losgelöst vom Organum als „Motette" (motetus) vorgetragen, d. h. als eine Komposition, die zur Grundlage ein bestimmtes „Wort" (bezw. aus einer kleinen Silbenanzahl gebildete Abschnitte) einer liturgischen Melodie hat, dessen Tonfolge als Tenor in Verbindung mit einem neuen, zunächst meist dieses „Wort" weiter ausführenden Text im jetzt „Motetus" genannten Duplum und zunächst stets vorhandenen weiteren Oberstimmen eine neue mehrstimmige Form schafft (vgl. W. Meyers Abhandlung: Der Ursprung des Motetts 1898, die den Grund zur Erkenntnis dieses Zusammenhangs von Organum und Motette legte).

Die Motette blieb aber nicht lange auf die 3- und 4stimmige Form und nicht lange auf Kompositionen liturgischen oder geistlichen Charakters beschränkt. Bald bemächtigte sich auch die weltliche französische Kunst der Motettenform und schuf daraus zuerst in Nachahmung der lateinischen Vorbilder, dann in origineller vielgestaltiger Weiterbildung: 1. die geschmeidige bewegliche lebhafte Form der kleinen französischen 2stimmigen Motette, d. h. des französischen Lieds mit begleitender Bassstimme, welch letztere zunächst immer noch dem liturgischen Melodienschatz entnommen, hier aber wahrscheinlich rein instrumental vorgetragen wurde, und 2. die schwierigere musikalische Probleme in Angriff nehmende, duettierende, gelegentlich auch zum Terzett sich erweiternde Doppel- und Tripelmotette mit der gleichen Begleitung, das erste grosse mehrstimmige Repertoire von rein weltlichen Werken in der Musikgeschichte.

Damit war die Bahn für eine immer freier sich entfaltende Entwicklung auch der lateinischen Motette geebnet. Und in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gelangt die lateinische und französische Motette, beide durch zahlreiche musikalische und textliche Beziehungen mit einander verknüpft, die lateinische nunmehr fast aus-

Digitized by Google

schliesslich in der Form der Doppelmotette gepflegt, zur absoluten Vorherrschaft, ja vielfach Alleinherrschaft auf dem Gebiet der mehrstimmigen Musik.

Als dann im 14. Jahrhundert die Weiterentwicklung der mehrstimmigen kirchlichen Musik eine Zeit lang still stand, ja sogar künstlich gehemmt wurde, entstehen aus den alten Conductus- und Motettenformen neue, wesentlich weltliche mehrstimmige Kunstformen, zunächst in verschiedener Entwicklung in Frankreich und Italien, die während des ganzen 14. Jahrhunderts reich, vielfach ausschliesslich gepflegt werden, so dass die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts zum ersten Mal einen vorwiegend, vielerorts ausschliesslich weltlichen Charakter trägt.

Die mehrstimmigen französischen Lieder des 14. Jahrhunderts entwickeln sich dabei aus der französischen 2stimmigen Motette, sie behalten also den Aufbau aus Melodie-Oberstimme und einer oder jetzt auch mehrerer instrumental begleitender Bassstimmen bei. Die mehrstimmigen italienischen Lieder führen dagegen die Conductus-Form fort, da die alte Motette in Italien nie heimisch geworden ist; sie bestehen also zunächst, wenigstens in der Mehrzahl, aus mehreren, in der Regel 2 rein vokal durchgeführten Stimmen, bis auch sie dem Einfluss der allmählich in ganz Europa dominierenden französischen Kunst unterliegen.

Die duettierende weltliche Motette verschwindet allmählich ganz und die Motette beschränkt sich allmählich wieder wie im Anfang ihrer Entwicklung auf das kirchliche oder festliche Repertoire. Sie behält aber die Zweitextigkeit der alten Doppelmotette im 14. Jahrhundert noch durchaus bei, um erst im 15. Jahrhundert eine neue, nun definitive Umbildung in die allgemein bekannte Motettenform zu erleben, in der sie dann im 16. Jahrhundert in den Motetten Palestrinas und Lassos ihren Höhepunkt erreicht.

Wenn, wie erwähnt, die liturgischen Organa der Pariser Schule schon am Anfang des 14. Jahrhunderts auch aus der Praxis verschwanden, ohne eine direkte Weiterbildung zu erfahren, so blieb vieles Wesentliche ihrer Kunst, da es von ihnen aus in die Conductus- und Motettenform übergegangen war, der weiteren Entwicklung doch unverloren und kam auch für die kirchliche Kunst zu neuem Leben, als im 15. Jahrhundert besonders durch die englische und die niederländische Schule auch die mehrstimmige Komposition von Messgesängen wieder von Neuem eifrig gepflegt wurde, die für die Form der rein vokalen Mehrstimmigkeit ebenfalls in Palestrina ihren Gipfel fand.

Es wird im Folgenden

1. das Repertoire der Organa in der 2. Phase ihrer Entwicklung, also von Leonins Magnus Liber Organi an, bis zu ihrem Erlöschen in der Praxis im 1. Viertel des 14. Jahrhunderts, dem aber ein Stillstand in der Komposition derartiger Werke schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts vorhergegangen war, (die Organa recentioris stili,)

und 2. das Repertoire der zunächst aus diesen Organa hervorgegangenen lateinischen und der nach diesem Muster geschaffenen französischen Motetten, ferner der Motetten der folgenden Entwicklungsphasen in Frankreich bis zum Ende des

Digitized by Google

13. Jahrhunderts und ausserhalb Frankreichs noch über das 13. Jahrhundert hinaus, so lange die Motetten zum grössten Teil durch einen dem Organum-Repertoire entnommenen Tenor den musikalischen Zusammenhang mit jenen älteren Kompositionen wenigstens äusserlich beibehalten haben, (die Moteti vetustissimi stili,)

in Band I im Anschluss an die Folge der handschriftlichen Sammlungen im Einzelnen untersucht, wobei ich die grösseren Handschriften durchweg nach der Altersfolge ihres Inhalts zu ordnen versuche,

und in Band II geordnet nach der liturgischen Folge der Organa systematisch zusammengestellt, wobei ich ein soweit mir erreichbar vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis sämtlicher Organa recentioris stili, sämtlicher geschichtlich wichtiger Organa-Teile und sämtlicher Motetten der hier behandelten ältesten Motettenepoche gebe.

Da die inhaltlich älteren Handschriften in Quadrat-Notation, die grossen inhaltlich jüngeren in Mensural-Notation geschrieben sind, so empfahl sich die Gliederung der Handschriften bei der Beschreibung in diese 2 Gruppen.

Die ersten Resultate meiner Untersuchungen, wie sie der jeweilige Stand meiner Sammlung des Materials mir ergab oder mir erlaubte, habe ich in meiner Aufsatzfolge:

„Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter"

in verschiedenen Jahrgängen der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft und des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs, in der Riemann-Festschrift 1909 und in einem Vortrag auf dem Wiener Kongress der Internationalen Musikgesellschaft 1909 veröffentlicht bezw. mitgeteilt.

Über den Umfang der Verwendung der mehrstimmigen Musik im Dienste der Liturgie mit meinen ersten Resultaten über ihre Entwicklung handelt der Aufsatz: „Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie" (Km. Jb. 19, 1905).

Über die Leonins Magnus Liber Organi vorangehende Epoche versuchte zuerst der Vortrag: „Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts" (veröffentlicht im Bericht über den Wiener Kongress der I. M. G. 1909) zu orientieren; vgl. ferner „Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Officium des 12. Jahrhunderts" im Km. Jb. 19, 1905.

Die Bedeutung der Organa Perotins, besonders ihr Verhältnis zu den Organa Leonins und ihr Einfluss auf das Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts, ist in dem Aufsatz: „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins" in der Riemann-Festschrift 1909 zuerst etwas genauer umrissen, nachdem ich auf die bis dahin völlig unbekannt gebliebene Tatsache, dass uns in den verschiedenen Organa-Handschriften verschiedene, gut zu verfolgende Stadien der allmählichen Umarbeitung des Leoninischen Magnus Liber Organi erhalten sind, zum 1. Mal in meiner Antrittsvorlesung: „Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte" (Beilage zur Allg. Zeitung, München, 1906, 1, S. 109) hingewiesen hatte.

Digitized by Google

„Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung“ handelt der so betitelte Aufsatz in Sammelb. 7, 1906.

Die weitere Entwicklung der lateinischen und französischen Motette bis in das spätere 13. Jahrhundert stellt an der Hand der von Coussemaker aus dem Codex Montpellier publizierten Beispiele mit Beschränkung auf diese im Druck leicht zugänglichen 50 Beispiele, aber überall mit Berücksichtigung des ungedruckten Materials der Aufsatz: „Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier“ dar (Sammelb. 5, 1904).

Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 14. Jahrhundert versuchte der 1. Aufsatz dieser Reihe: „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts“ (Sammelb. 4, 1903) darzustellen; vgl. dazu viele neue Einzelheiten in meiner umfangreichen Besprechung des Werks von Joh. Wolf über die „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460“ (Sammelb. 6, 1905).

Einen Teil des ältesten kleinen Motetten-Repertoires deutscher Provenienz endlich, das erst im 14. Jahrhundert, aber noch in Anlehnung an die französischen Motettenformen des 13. Jahrhunderts entstand, untersucht der Aufsatz: „Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314“ (Km. Jb. 21, 1908).

Digitized by Google

A.

Die Handschriften, welche das Repertoire der Organa späteren Stils und das der ältesten Motetten in Quadrat-Notation geschrieben überliefern; ferner verwandte neumierte, nur die Texte überliefernde und verlorene Handschriften.

I. Wolfenbüttel 677, olim Helmstad. 628 (W_1).

Nach der kurzen Beschreibung der Handschrift in O. von Heinemanns Wolfenbütteler Katalog (Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel I, 2, 1886, S. 87) stammt diese umfangreiche dem Format nach mittelgrosse Pergament-Handschrift (21,5 : 15 cm) aus dem 14. Jahrhundert. Als alter Besitzer ist f. 64 das Kloster St. Andrews in Schottland angegeben („Liber monasterii S. Andree apostoli in Scocia"); doch zeigt der Inhalt mindestens für die 10 ersten Faszikel deutlich die ursprünglich französische Provenienz der Handschrift an. Im 16. Jahrhundert kam sie in den Besitz von M. Flacius Illyricus (über dessen Forschungsausbeute aus St. Andrews vgl. Preger, Flacius Illyricus und seine Zeit II, 420, und Heinemann, Die Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, 2. Aufl. 1894, S. 21 ff.). Wie der ebenfalls aus dem Besitz von Flacius stammende Codex W_2 ist auch W_1 am Anfang und an einigen späteren Stellen verstümmelt. (Sollten, falls die Verstümmelung erst im 16. Jahrhundert geschah, was mir trotz der Ausführungen über den „Culter Flacianus" bei Preger und Heinemann l. c. nicht unwahrscheinlich scheint, dadurch vielleicht alte Besitzervermerke und ähnliches entfernt werden, wobei dann die Notiz auf f. 64 übersehen wäre?) So differiert eine alte und eine neue Foliierung: die erste zählt die verlorenen Blätter mit (f. 3—214); die neue zählt nur die vorhandenen 197 Blätter. Ich citiere stets die alte Foliierung, die bis f. XXIX in römischen, von f. 30 an in gotischen Ziffern geschrieben ist. Der Einband stammt aus neuerer Zeit.

Inhaltlich überliefert W_1 das älteste Repertoire der Organa des entwickelteren Stils und die zunächst nur erst spärlichen ältesten Motetten (vgl. meinen Aufsatz über „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins" in der Riemann-Festschrift

Digitized by Google

1909, S. 205 ff.). Nach dem Entstehungsort dieser Organa in Notre Dame in Paris bezeichne ich W_1 und die inhaltlich verwandten Handschriften F, Ma und W_2 als „Notre Dame-Handschriften-Gruppe". Singulär inmitten des mehrstimmigen Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts sind in W_1 die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Tropen mit einstimmig bleibendem Vortrag der alt-liturgischen Partien und die umfangreichen älteren 2stimmigen für Marien-Messen bestimmten Kompositionen im letzten Faszikel.

Die Conductus-, Motetten- und Sequenzentexte nebst einigen Tropen- und Alleluia-Texten gab nach dieser Handschrift in der Reihenfolge des Codex G. Milchsack, Hymni et Sequentiae I, 1886, S. 161 ff. heraus. Eine Anzahl Texte veröffentlichte zuerst Flacius (vgl. unten Kap. VI), dann namentlich die Herausgeber der Analecta hymnica medii aevi in Band 20 (vgl. hier S. 25 die kurze Beschreibung des Codex von Dreves), Band 21, 47 und 49. Einige Tropentexte sind noch unediert.

Die Handschrift ordnet ihren Inhalt in 11 Abteilungen an, deren jede mit einer neuen Lage beginnt. Sowohl in der Zusammensetzung seines Repertoires wie in seiner stilistisch älteren Kompositionsart ganz ausserhalb des Repertoires der übrigen Notre Dame-Handschriften steht der letzte Faszikel (2 Quaternionen und 1 Ternio), der nicht von der Haupthand geschrieben ist, rote Initialen verwendet, aber anscheinend von altersher mit den ersten 10 Faszikeln des Codex verbunden war; ich stelle ihn in der folgenden Beschreibung an die Spitze. Von den ersten 10 Faszikeln zeigen die Organa-Faszikel 1—5 und die Conductus-Faszikel 8—10 (19 Quaternionen, 1 Quinio, 1 Ternio und 1 unregelmässige Lage) die gleiche Schreiberhand, die Initialen sind wechselnd rot und blau ausgeführt; Faszikel 6 (1 Quaternio, von anderer Hand geschrieben; die Initialen sind nicht ausgeführt, aber meist vorgemerkt) setzt inhaltlich Faszikel 5 fort; Faszikel 7 (1 Quaternio, wiederum von anderer Hand geschrieben; die Initialen fehlen gänzlich) ist inhaltlich ein Nachtrag zum 2. Faszikel. Faszikel 1 enthält 4st., 2, 7 und 8 3st., 3—6 und 9 2st. und 10 1st. Werke. Da unter den Organa-Faszikeln der 3. und 4., die Leonins 2st. Magnus Liber Organi in der ältesten erhaltenen Fassung überliefern, die ältesten sind, beginne ich die Beschreibung der Organa-Faszikel mit ihnen; die der Zeit Perotins angehörigen übrigen Organa-Faszikel folgen dann am zweckmässigsten in der Folge 5 und 6 (2st.), 2 und 7 (3st.), denen ich gleich die 3st. Organa in Faszikel 8 anschliesse, und 1 (4st. Organa). Eine erschöpfende Behandlung der Conductus-Faszikel liegt nicht im Plan des vorliegenden Werkes; daher werden eingehender aus Faszikel 8—10 nur die Teile ihres Inhalts beschrieben, die für das Organum- und Motetten-Repertoire von Bedeutung sind.

In den Faszikeln mit 2—4st. Werken stehen im Codex auf der Seite 6, 4 bezw. 3 Accoladen zu je 2, 3 bezw. 4 Systemen.

1. 11. Faszikel f. 193—214: 47 2st. Kompositionen für Marien-Messen.

Faszikel 11 besteht aus 2 Quaternionen (f. 193—200 und 201—208) und einem Ternio (f. 209—214); f. 214' ist als letzte Seite des offenbar lange ungebunden

Digitized by Google

gebliebenen Codex stark abgerieben und daher nur z. T. mit Mühe lesbar (die Angabe des Katalogs l. c., der Codex sei auch am Ende defekt, ist irrig).

Zur Orientierung über die Stellung des Repertoires des 11. Faszikels innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der mehrstimmigen Musik vgl. meinen Vortrag: „Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts" (Wiener Kongressbericht 1909). 15 Werke (Nr. 1—8 und 41—47) sind Tropen zum Ordinarium Missae. Die übrigen 32 sind 2 st. Kompositionen der solistisch vorzutragenden Partien von wechselnden Messgesängen (All., Tract. und Offert.; die Chorschlüsse bleiben 1 st.) und 2 st. Kompositionen von Marien-Sequenzen und einer Marien-Antiphon. ¡Wie überall in dieser Zeit bleiben die rein antiphonalen Formen der Messliturgie (Introitus und Communio) 1 st.; ebenso fehlen hier unter den Organa auch die Gradualien, was der älteren Praxis entspricht, während in der Pariser Notre Dame-Schule die Gradualien mit den bereits seit dem 11. Jahrhundert mehrstimmig komponierten Alleluia-Gesängen die beiden Hauptgattungen der liturgischen Mess-Organa bilden.

Die Werke dieses Faszikels sind gruppenweise nach der Folge der Gruppen in der Messliturgie angeordnet. Auch die 2 st. Kompositionen von Nr. 37 und 40 scheinen in der Messe gesungen worden zu sein.

1—7. 7 Kyrie-Tropen.

1. f. 193. Rex virginum amator. Melodie des Tenor: Liber Gradualis Nr. 4; Editio Vaticana Nr. 4. Zur Literatur vgl. zuletzt Anal. hy. 47, 60. Abweichende 2 st. Komposition München lat. 23286 f. 5'.
2. f. 193. Creator puritatis. Mel. L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. Text Anal. hy. 47, 193.
3. f. 193'. Lux et gloria. Mel. wohl L. Gr. Nr. 9; Ed. Vat. Nr. 6. Text Anal. hy. 47, 208.
4. f. 193'. Kyrie virginei lux. Mel. wohl L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2.
5. f. 194. O Marie creator.
6. f. 194'. Kyrie virginitatis amator. Mel. L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2. Text Anal. hy. 47, 62.
7. f. 194'. Conditor Marie. Mel. Ed. Vat. ad lib. Nr. 5. Text Marien-Variante zu Anal. hy. 47, 77.

Nr. 7 schliesst f. 195 Acc. IV; der Rest dieser Acc. und Acc. V—VI sind frei.

8. 1 Gloria-Tropus.

8. f. 195'. Gloria .... Per precem piissimam ... (später: Maria sola sancta u. s. f.).

9—18. 9 Alleluia und 1 Tractus.

(Auch die 1 st. bleibenden Chorschlüsse sind im Codex meist ausgeschrieben oder angedeutet).

9. f. 196'. All. Virga dei mater. Die Mel. ist eine Erweiterung der Mel. All. Virga Yesse L. Gr. [99]. Der Text ist bei W. H. Frere, Einleitung zum

Digitized by Google

Graduale Sarisburiense S. 81 nicht genannt. Text Milchsack l. c. Nr. 229.

10. f. 197. All. Virga Yesse floruit virgo. Mel. L. Gr. [99]. Vgl. Lo Ha 2, 35.
11. f. 197'. All. Salve virgo dei mater. Identisch mit dem von Frere S. 79 genannten All. und Lo Ha 2, 31?
12. f. 197'. All. Virga florem germinavit. Bei Frere nicht genannt. Texte 10—12 Mi. Nr. 230.
13. f. 198. All. Post partum virgo. Mel. L. Gr. [102]. Vgl. M 35.
14. f. 198'. All. Per te dei genitrix. Mel. L. Gr. 507.
15. f. 198'. All. Ave Maria. Mel. L. Gr. [96]. Vgl. Wi Tr Nr. 6 und Lo Ha 2, 30.
16. f. 199. All. Virgo intemerata. Bei Frere nicht genannt.
17. f. 199'. All. Angelus domini nunciavit. Bei Frere nicht genannt.
18. f. 199'. (Tract.) Gaude Maria virgo. Mel. L. Gr. [97]. Vgl. Wi Tr f. 144'.

19—33. 15 Sequenzen.

(Chevalier, Repert. hymnol., gibt, wenn nichts anderes bemerkt ist und keine Neuausgabe des Textes mit Benutzung auch anderer Quellen in den Anal. hy. vorliegt, weitere Quellen an. * : Edition der Seq.-Mel. aus Paris l. 904 in „Le Graduel .... de Rouen" 1907).

19. f. 200'. Mittit ad virginem. Mel. Variae preces[5] S. 133. Text Mi. Nr. 231. Ch. 11653.
20. f. 201. Paranimphus salutat. Text Mi. Nr. 232. Ch. 14567.
21. f. 202. *Ave Maria .... tecum virgo serena. Mel. V. pr. 46. Text Mi. Nr. 233. Ch. 1879.
22. f. 202'. *Hodierne lux diei. Text Mi. Nr. 234. Ch. 7945. (Der Schluss der Melodie ist aus Assisi 695 in Bibl. Liturg. VII pl. 9 ediert).
23. f. 203. *Ave mundi spes Maria. Mel. V. pr. 44 (mit Variante am Anfang). Text Mi. Nr. 235. Ch. 1974.
24. f. 204. *Virgini Marie laudes. Text Mi. Nr. 236. Ch. 21656. Die mit Victime paschali laudes (L. Gr. 217) identische Melodie vgl. auch bei F. Clément, Choix des principales séquences du moyen âge 1861 S. 70.
25. f. 204. Laudes Christo decantemus. Text Mi. Nr. 237—239. Ch. 10352, 17822 (Salvatoris matrem) und 13507 (O quam felix).
26. f. 205'. *Missus Gabriel de celis. Text Mi. Nr. 240. Ch. 11636.
27. f. 206. Virgo mitis vere vitis. Text Mi. Nr. 241. Ch. 21837 gibt keine weitere Quelle an.
28. f. 206'. Reginarum dominam. Text Mi. Nr. 242. Ch. 17206 wie bei 27.
29. f. 207. Ave celi imperatrix. Text Mi. Nr. 243. Ch. 1728 wie bei 27.
30. f. 207'. *Hac clara die turma. Mel. V. pr. 131. Text Mi. Nr. 244. Ch. 7494.
31. f. 208. Virgo parens gaudeat. Text Mi. Nr. 245. Ch. 21844.
32. f. 208'. *Verbum bonum et suave. Mel. V. pr. 94. Text Mi. Nr. 246. Ch. 21343. In verschiedenen 2 st. Kompositionen erhalten; vgl. den Exkurs I über mehrstimmige Sequenzen S. 12 ff.
33. f. 209. Ave Maria gratia plena viris invia. Text Mi. Nr. 247; Anal. hy. 45 b, 51. Ch. 1880.

Digitized by Google

34—40. Offertorien u. ä.

34. f. 209'. (Offert.-Tropus). Recordare virgo mater .... Ab hac familia. Text Mi. Nr. 248; Anal. hy. 49, 321. Ch. 51. Der Tropus in (anscheinend abweichender) 2 st. Komposition auch Lo D f. 36 (ediert von Gerbert, De cantu 1, 437).
35. f. 210. (Offert.?) O vere beata sublimis. Identisch mit dem Offert. Frere S. 88?
36. f. 210'. (Offert.) Felix namque es. Mel. L. Gr. [98].
37. f. 211. (Antiph.) Ave regina celorum mater. Mel. Processionale Monasticum 270.
38a. f. 211. (Offert.) Ave Maria gratia plena. Mel. L. Gr. [103].
38b. f. 211 in mg. (Tropus zum Offert. Ave Maria). A siderea Gabriel fert; nur Text. Text Mi. Nr. 249; Anal. hy. 49, 333. Ch. 19 wie oben bei 27; weitere Quellen vgl. in Anal. hy. l. c.
39. f. 211'. (Offert. rhythmicum). Preter rerum seriem. Text Mi. Nr. 250; Anal. hy. 20, 73; 34, 12 und 49, 332. Ch. 15405 f. 3 st. auch Ma f. 1.
40. f. 211'. (Tropus zum Schluss des R vom R Gaude). Inviolata integra. Mel. V. pr. 38 (mit Varianten, u. a. am Anfang). Text Mi. Nr. 251. Ch. 9093 f. Vgl. Lo A f. 8. Zur Lit. vgl. Cl. Blume in: Die Kirchenmusik, Paderborn 1908, 41 ff., und 1909, 65 ff. Vgl. O 5.

41—44. 4 Sanctus-Tropen.

41. f. 212. Sanctus Mater mitis. 1 st. Intonation (Mel. L. Gr. Nr. 2; Ed. Vat. Nr. 2) und 2 st. Tropus. Text Mi. Nr. 252; Anal. hy. 47, 356 nur aus dieser Quelle. Ch. 11346 wie bei 27.
42. f. 212. (Sanctus) Maria mater egregia. Die 1 st. Intonation fehlt. 2 st. identisch Mü C f. 30. Text Mi. Nr. 253; Anal. hy. 47, 362. Ch. 11112.
43. f. 212'. Sanctus De virgine nato. Ganz 2 st. Text Mi. Nr. 254; Anal. hy. 47, 356 nur aus dieser Quelle. Ch. 4273 wie bei 27.
44. f. 213. Sanctus ... Voce vita. Ganz 2 st. Mel. L. Gr. Nr. 5; Ed. Vat. Nr. 8. Nur der Tropus 2 st. in Assisi 695 f. 52'. Text Mi. Nr. 255; Anal. hy. 34, 51. Ch. 22064 und 22072.

45—47. 3 Agnus-Tropen.

45. f. 214. Agnus ... Factus homo. Ganz 2 st. Mel. L. Gr. Nr. 7; Ed. Vat. Nr. 9. Nur der Tropus 2 st. in Assisi 695 f. 2. Text Anal. hy. 47, 377.
46. f. 214. Mortis dira. 2 st. Tropus. 2 st. abweichend Mü C f. 30' = Eng f. 117; 1- und 3 st. W_1 f. 94'. (Mel. wie bei 45). Text Anal. hy. 47, 375. Ch. 29708.
47. f. 214'. Qui de carne. Ursprünglich ohne Noten. (Mel. wie bei 45). 2 st. Lo D f. 35. Text Anal. hy. 47, 393.

Die gleichen 2stimmigen Kompositionen der dem Repertoire der wechselnden Messgesänge angehörenden Texte sind bisher aus keiner anderen Handschrift bekannt. Analoge Kompositionen von Mariensequenzen finden sich vereinzelt in mehreren, z. T. gleichzeitigen Handschriften besonders nordfranzösischer Provenienz, über die eine kurze Orientierung hier angefügt sei.

Digitized by Google

Exkurs I: Mehrstimmige Sequenzen in primitivem Stil.

1. Assisi 695. Der Codex (Pergament; 21 : 15 cm), ein umfangreiches Troparium und Prosarium, weist, wie zuerst Chevalier erkannte, auf Reimser Provenienz zurück, wenn er auch nach den eingehenden Untersuchungen von G. de Manteyer (Bibliothèque Liturgique VII, 1900, f. L ff.) anscheinend in Paris anfangs der 80er Jahre des 13. Jahrhunderts geschrieben ist. Als sein mutmasslicher erster Besitzer, der französische Kardinal Geoffroi de Bar 1287 in Rom starb, blieb er in Italien, erst im Besitz des römischen Kardinals Matteo Rosso Orsini († 1305), dann in dem der Franziskaner von Assisi. Sein Inhalt berührt sich mehrfach mit dem 11. Faszikel von W_1. In mehrstimmiger Komposition enthält er ausser den genannten Tropen Nr. 44 und 45 und dem 3st. Kyrie-Tropus Summe rex (f. 15') die Mariensequenzen: f. LVI Gaude dei genitrix (Ch. 6755), f. CLXXXIX Sicut pratum picturatur (Ch. 18940 ff. und 34659) und f. IICC' [= f. 191'] Verbum bonum mit Ave sydus lux dierum (Ch. 2115) als 2. der gleichen Komposition unter Verbum untergelegtem Text (die l. c. S. 394 geäusserte Vermutung bez. dieser 2st. Komposition ist irrig). Vgl. die ausführliche Inhaltsbeschreibung des Codex in Chevalier's Bibl. Lit. VII, S. 358—394, und die Bemerkungen Bannister's Anal. hy. 40, 1902, S. 13 f.

2. Douai 90 (124). Einem wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts geschriebenen Missale des Klosters Anchin (Pergament; 26 : 16 cm) gehört die von Coussemaker, Hist. de l'Harm. au moyen âge pl. 24 und 25 im Faksimile edierte und seither in der Literatur viel beachtete Komposition von Verbum bonum an, die das einzige 2stimmige Stück der zweibändigen, jetzt der Bibl. Comm. in Douai gehörenden Handschrift bildet (Nr. 90; Pars aestivalis, f. 178 und 178'; vgl. Catal. Départ. 4° t. VI, S. 51). Sie ist ebenso wie die 1stimmigen Melodien des Codex in Neumen auf Linien geschrieben.

3. Douai 274. In diesem dem gleichen Kloster entstammenden Codex (Catal. S. 144 f.; 33 : 23 cm), dessen Inhalt Predigten des h. Augustin bilden, nach dem Katalog am Ende des 12. Jahrhunderts geschrieben, wurde später auf f. 1 eine andere 2stimmige Komposition von Verbum bonum eingetragen. Nach dem Katalog „wahrscheinlich im 13. Jahrhundert"; doch deuten die späten Neumenformen der Aufzeichnung anscheinend auf noch spätere Zeit.

4. Rouen 277 (Y 50). Dieses dem 13. Jahrhundert entstammende Missale von Rouen (408 ff.; 230 : 162 mm; vgl. Cat. Dép. 8° 1, 1886, S. 54) enthält am Schluss des den Schluss des Codex bildenden Sequentiars f. 405 eine 2st. ganz auf Stimmtausch beruhende Komposition der Sequenz: Ave virgo virga Jesse (Ch. 24011), die in „Le Graduel de l'Église Cathédrale de Rouen au XIII. siècle", Rouen 1907, Bd. I, phot. auf pl. 8 und 9 und ib. S. 214 ff. in (rhythmisch willkürlicher) Übertragung von J. Pothier ediert ist (die Emendation des verderbten Schlusses ist Pothier S. 218 nicht gelungen, da er nicht erkannte, dass in der Oberstimme irrig das Duplum zum 1. und 2. „Amen" ausgelassen ist und in der Unterstimme zwischen dem 6. und 7. „Amen" 2 weitere „Amen" fehlen); vgl. auch ib. S. 146. Vgl. über diese Publikation, deren 2. Band das in

Digitized by Google

Paris Bibl. Nat. lat. 904 überlieferte, derselben Zeit entstammende Graduale von Rouen phototypisch ediert, die Besprechungen von H. Labrosse im Moyen Âge (2. Série t. XII, 1908, S. 154—160) und von L. R. in der Rassegna Gregoriana 7, 1908, 67—72.

5. Limoges 2 (17). Aus der Einsicht in eine Herrn Dr. Beck gehörende Photographie von f. 234 dieses Codex entnehme ich, dass diese Pergament-Handschrift des 13.—14. Jahrhunderts (264 : 183 mm; vgl. L. Guibert in: Cat. Dép. 8°, 9, 1888, 448; ausführlich beschrieben von L. Guibert in: Bull. hist. et philol. du Comité des trav. hist. et scientif., Paris 1887, S. 323—365, „Le Graduel de la Bibl. Comm. de Limoges"; vgl. P. Meyer, ib. S. 315 ff.) hier eine 2 st. Komposition der Sequenz „Verbum bonum" enthält. Als Provenienz der Handschrift stellte Chevalier Fontevrault fest (vgl. Cl. Blume, Anal. hy. 39, 1902, S. 8 f.). Obwohl Guibert nach den Angaben von G. Beaure d'Augères manches über die Musik des Codex mitteilt, u. a. die Melodien der französischen Épîtres farcies und der 2 französischen Ordinarium Missae-Tropen dieses Codex zum grössten Teil ediert, versäumt er es leider anzugeben, welche Sequenzen 2 st. komponiert sind; so kann ich hier den ganzen Organa-Bestand dieser Handschrift noch nicht mitteilen.

6. Bologna Lic. Mus. Q 11. Diese kleine, unbekannter Provenienz entstammende, wohl im 14. Jahrhundert zusammengestellte unsystematische Sammlung verschiedenartiger Gesänge (20 : 15,5 cm) enthält neben anderen später zu nennenden mehrstimmigen Werken eine 2 st. Komposition einer Sequenz: f. 11 Exit rosa de spineto.

7. London B. M. Arund. 248. Diese in England geschriebene Sammlung (22 : 15 cm) theologischer und moralischer Stücke enthält an zwei Stellen musikalische Einträge. Die erste (f. 153—155) ist von Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 32—36 phototypisch ediert; in ihr ist der 2 st. komponierte englische Text: Jesu Cristes milde moder (f. 154'; pl. 35) sequenzenartig gebaut. Die zweite (vgl. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 1906, 255) enthält f. 200' das nur in der 1. Accolade mit Noten 2 st. ausgefüllte All. Virga ferax Aaron (die Komposition ist von der 3 st. Komposition dieses All. in Paris frç. 25408 f. 119', vgl. Fétis in Danjou's Revue III, 1847, 323, verschieden; vgl. ferner Lo Ha 1, 7) und f. 201' eine 2 st. Sequenz, deren Text stellenweise, so gerade am Anfang nach dem Anfangswort „Risum(?)", nicht mehr zu lesen ist (die 1. Parallelstrophe beginnt: Novum fecit merum; die 2. Strophe: Femina non quevis). Der Codex entstammt dem frühen 14. Jahrhundert.

8. London B. M. Egert. 945. Der Sequenzen-Faszikel dieser schönen, kleinen (11,5 : 7,5 cm), auf Périgueux als Provenienz hindeutenden Handschrift des 14. Jahrhunderts (Hughes-Hughes l. c. 1, 255), der auch wegen der die Mensuralschrift des 14. Jahrhunderts benutzenden Art der Aufzeichnung auch der 1 st. Sequenzen-Melodien höchst beachtenswert ist, lässt auf 8 von seinen 12 1 st. meist sonst unbekannten Gesängen 2- oder 3 stimmige Amen- oder Alleluya-Schlüsse folgen. 1. f. 288 Vernans viridarium; f. 291 2 st. Amen. — 2. f. 291 Salve regina glorie Maria stella maris (Ch. 18145; Mone Hymnen 2, 211); f. 293 2 st. Amen. — 3. f. 293' Audi mirabilia que sedes; f. 296' 2 st. Alleluya. — 4. f. 296' Ave stella matutina, schliessend: civium celestium (auch sonst bekannt?); f. 299 2 st. Amen. — 5. f. 299 Gaude virgo graciosa verbum verbo concepisti (nicht Ch. 27196); f. 300' 1 st. Amen. — 6. f. 301 Ad summe

Digitized by Google

matris curiam; f. 304′ 1 st. Amen. — 7. f. 304′ Stirps (Strips im Codex) Jesse de gremio foret in aurora; f. 306 3 st. Amen. — 8. f. 306′ Salve lignum preciosum pondus ferens; f. 308′ 2 st. Amen. — 9. f. 308′ Salve virgo singularis nata mater patrem paris (gleiche Melodie wie Nr. 8); f. 310′ 2 st. Amen (in beiden Stimmen von Nr. 8 abweichende Komposition). — 10. f. 310′ Descendit ab arce patris; f. 314 1 st. Amen. — 11. f. 314 Carmen nove melodie; f. 317 1 st. Amen. — 12. f. 317′ Salve dulcis memorie Maria mater (nicht Ch. 17910); f. 321′ 2 st. Amen. (Über den übrigen Inhalt des Codex, der ein Erbauungsbuch für eine Dame ist, vgl. P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. text. 7, 1881, S. 44—72).

9. Rom, Vatic. 2854. Aus dieser Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts edierte H. M. Bannister, Anal. hy. 40, 1902, S. 17 f., den Text einer scherzhaften 2 st. „Sequenz" („Sequentia sub duplici cantu diei competens medicine papalis"): „Hec medela corporalis" und das Begleitschreiben, mit dem ihr Verfasser, Bonavitus de Casentino, sie zugleich mit einem [im Codex 1 st.] Hymnus ähnlichen Inhalts dem Leibarzt des Papstes, Magister Accursinus, übersandte. Die 2 st. Komposition f. 20 f. (im 1. Modus; in Mensural-Notation aufgezeichnet) ist in älterem Stil. Die Anlage des Ganzen ist jedoch trotz der Bezeichnung „Sequentia" nicht die der Sequenzen, sondern die der italienischen Balladen: Der an die Spitze gestellte „Refrain" ist nach jeder Strophe zu wiederholen; die in Bannister's Druck a, b und c bezeichneten Teile der Strophen entsprechen den Pedes (hier nicht als verto und chiuso differenziert, sondern musikalisch gleich) und der Volta der Ballade (musikalisch dem Refrain gleich).

Zu diesen Handschriften treten ferner das ältere kleine Sequenzen-Repertoire des Wi Tr und der älteren Organa von St. Martial in Limoges und der Codex W_2. Wenn somit auch die Spuren in primitivem 2 st. Stil komponierter Sequenzen der Epoche des 12. bis 14. Jahrhunderts immerhin ganz zahlreich sind, so ist doch bisher noch keine weitere Handschrift bekannt geworden, die einen ähnlich abgeschlossenen Cyklus derartiger Werke überliefert, wie es W_1 tut.

Der einzige mehreren unter diesen Handschriften gemeinsame Text ist *Verbum bonum,* das 2 st. W_1 f. 208′, W_2 f. 141′, Assisi, Douai 90, Douai 274 und Limoges l. c. erscheint, aber überall in verschiedener Komposition. W_1 ist in der Oberstimme durchweg am melismenreichsten und wiederholt am Schluss die Melodie der letzten Strophe zu einem grossen Schlussmelisma Amen mit neu komponiertem Duplum (45 Töne im Duplum zu 34 im Tenor). W_2, Douai 274 und Limoges bilden das Du. melismatisch etwas einfacher; W_2 und Douai 274 wiederholen gleichfalls den letzten Melodieabschluss als Amen-Schluss; W_2 legt ihm aber als Text 14 mal Amen und: dicant omnia unter; Douai 274 schreibt ihn melismatisch, aber ohne Du., wobei freilich die Möglichkeit offen bleibt, das Du. der letzten Strophe dazu zu wiederholen; die Fassung des Schlusses in Limoges ist mir unbekannt. Am einfachsten sind Assisi und die oft abgedruckte Fassung Douai 90 gehalten, die also diese Kompositionsart nur sehr mangelhaft repräsentiert; in Assisi beschränkt sich das Schluss-Amen auf 5 Töne in jeder Stimme; in Douai 90 fehlt es ganz.

Von Handschriften, die im gleichen primitiven Stil komponierte Hymnen enthalten, ist mir bisher nur eine bekannt geworden: London B. M. Add. 16975, ein

Digitized by Google

Hymnar des 13. Jahrhunderts aus Lire in der Normandie (Hughes-Hughes l. c., 1, 170; 30 : 20 cm), das ich hier erwähne, da es wie die Sequenzen-Handschriften 1—5 aus nordfranzösischer Provenienz stammt. Es enthält in primitivem 2st. Stil komponiert die Hymnen f. 166 Conditor alme (Hymni, Ed. Sol., S. 26), f. 188' Veni creator (ib. 52) und f. 192 Ave maris stella (ib. 139). — Über eine 3st. Hymne Lo A f. 76' vgl. unten.

2. 3. und 4. Faszikel: Die erste erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario, 13 ℟ und 32 + x (2?) Messstücke, komponiert vom Pariser Meister Leoninus; (ferner zwei andere 2st. Werke am Ende des 3. Faszikels).

Faszikel 3 und 4 überliefern die älteste erhaltene Fassung von Leonins Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario, wie Anon. IV (C. S. 1, 342) diesen Organa-Cyklus betitelt. Dass die Officiumstücke in den guten Handschriften stets den musikalisch wichtigeren Messstücken vorausgehen, hat in der Ordnung der Liturgie seinen Grund, da an den einzelnen Festen zunächst die mehrstimmigen ℟, die für Vesper und Matutin bestimmt waren, zur Aufführung kamen, dann in der Messe die mehrstimmigen Grad. und All. folgten.

Dass die musikalische Fassung des Magnus Liber in den 3 Haupt-Notre Dame-Handschriften W_1, F und W_2 eine teilweis verschiedene ist und in welchen Hauptrichtungen sich die zunächst durch Perotin vorgenommenen Veränderungen der ersten Fassung bewegten, führte ich in dem Aufsatz: „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins" in der Riemann-Festschrift 1909, S. 200 f. in grossen Zügen aus. Eine erschöpfende Einsicht in diese hohes Interesse bietende musikalische Entwicklung kann nur eine Ausgabe dieser Werke gewähren; doch ist es auch in der vorliegenden Handschriften-Beschreibung, auf die ich mich zunächst beschränken muss, möglich, wenigstens eine, und zwar eine besonders wichtige Seite der wiederholt von neuem vorgenommenen Umarbeitungen anschaulich zu machen, nämlich das Verhältnis, in dem die Kompositionen derjenigen Abschnitte zu einander stehen, die ich mit Benutzung eines Ausdrucks des Anon. IV in dem genannten Aufsatz „Clausule sive puncta" nannte und die ich im folgenden auch kurz als „Teile" bezeichne.

Es sind solche Partien der Organa, an denen die liturgische Melodie im T. besonders melismenreich ist und daher das für die übrigen Abschnitte der Melodie bevorzugte Auseinanderziehen in einzelne langgehaltene Tenor-Töne nicht erleidet, an denen so rhythmisch in beiden Stimmen straffer komponierte, musikalisch in sich geschlossene Abschnitte („Clausule") entstehen, die musikalisch immer anziehender auszugestalten ein Hauptgesichtspunkt der Perotinischen Modernisierung des Magnus Liber war.

Diejenigen Partien, 1) in denen im T. ein bestimmter sog. „Modus" herrscht, 2) für die in den Ausschnitt-Faszikeln Ersatz-Kompositionen vorliegen und 3) deren T.-Melodie als Motetten-T. Verwendung fand, sind im folgenden durchweg vollständig angegeben. Für diejenigen, die als T.-Rhythmus nur die Folge gleichmässiger Taktnoten mit Pausen nach unregelmässig grossen Gruppen von Tönen haben (ich bezeichne diesen T.-Rhythmus als „Simplices-Gruppen", abgekürzt $\sigma\gamma$), ohne dass ihre Tenores

Digitized by Google

in den Ausschnitt-Faszikeln oder als Motetten-T. wiederkehren, genügte eine kleine Auswahl. In W_1 erscheint bei einer Anzahl der aus den unter 2) und 3) genannten Gründen zu erwähnenden Partien der Tenor noch in der rein organalen Form mit breit organal auseinander gezogenen Melodie-Tönen (ich bezeichne diese T.-Art, in der der T. aus einzelnen unmensurierten Tönen besteht mit Pausenstrichen nach jedem einzelnen Ton, mit: si|). Im übrigen verweise ich für die T.-Rhythmik selbst, ihre Schreibung in der Quadrat-Notation und die von mir gewählte abgekürzte Bezeichnung der T.-Rhythmen auf den Exkurs II zu diesem Kapitel und die Einleitung zu Band II.

Die anderen Seiten der durch Perotin angebahnten Modernisierung des Magnus Liber müssen hier unberücksichtigt bleiben bis auf die Fälle, in denen durch die späteren Umarbeitungen auch der Anfang der späteren Fassungen betroffen ist; ich bezeichne mit * eine 2., mit † eine 3. Fassung des Anfangs des betreffenden Teils, die bald nach kürzerer, bald erst nach längerer Zeit zu einem Abschnitt der ursprünglichen Fassung zurückkehrt. So bedeutet das Gleichheitszeichen für diese 2 stimmigen Organa[1]) nur, dass nur mehr oder weniger ausgedehnte Abschnitte, selten die ganzen Kompositionen in den verschiedenen Handschriften musikalisch unverändert die gleichen sind. Dass die eigentümliche Satztechnik dieser Werke in vielen Fällen zu formelhafter Anwendung gewisser musikalischer Phrasen als Oberstimme (Duplum) zu den gleichen lang ausgehaltenen T.-Tönen kam, wenn diese T.-Töne auch in musikalisch ganz verschiedenartigen Zusammenhängen standen, kann ich hier nur anmerken, nicht ausführen. So deutet musikalisch gleicher Anfang keineswegs überall auf die weitere musikalische Übereinstimmung grösserer Abschnitte.

Da Codex F die umfangreichste Fassung des Magnus Liber überliefert, zähle ich die Officium- und Messstücke nach der Folge in F; ich bezeichne mit O die Officium-, mit M die Messstücke; den Nachweis der liturgischen Melodien vgl. in Band II. Das Vorkommen der einzelnen „Clausule" in den Hauptfassungen der R, Gr. und All. in W_1, F und W_2 und in Ausschnitt-Kompositionen ausserhalb der Ausschnitt-Faszikel ist mit der Folio-Zahl, das Vorkommen in den Ausschnitt-Faszikeln in W_1 und F mit der Nummer des Ausschnitts zitiert. Den Textsilben der Clausula ist die Nummer, die sie in der systematischen Zusammenstellung im musikalischen Anfangs-Verzeichnis in Band II trägt, zugefügt; ebenso der Motette die Nummer ihres Textes in der fortlaufenden Zählung der Motetten-Texte in Band II. Die Überlieferung der Motetten ist meist mit der Nummer, die sie im Repertoire der einzelnen Codices einnehmen, nur in wenigen Fällen (z. B. für die in F ausserhalb der Motetten-Faszikel stehenden Motetten, für die Motetten des Codex Ma, für die Motettenstimmen W_2 f. 167 ff. u. a.) mit der Folio-Zahl des Codex zitiert; bei den in den systematisch angeordneten Motetten-Faszikeln der Codices F, W_2 und Mo stehenden Motetten tritt die Angabe der Zahl des Motetten-Faszikels hinzu.

In der Konkordanz der Organa des Magnus Liber ist nur das sonstige Vorkommen der ganz oder teilweis gleichen 2 st. Kompositionen angegeben, nicht das Vorkommen von 3-, 4- oder anderweitigen 2 stimmigen Kompositionen des gleichen

---

[1]) Ich betone aber nachdrücklich, dass diese Einschränkung ausschliesslich für die 2 st. Organa des Magnus Liber gilt.

Digitized by Google

Textes; die vollständige Konkordanz vgl. in Band II. Fehlen Konkordanzangaben bei den „Teilen", so sind die betreffenden Teile in W_1 (bezw. in den übrigen Handschriften) singulär. Fehlt die Angabe des T.-Rhythmus, ist durchweg $\sigma\gamma$ zu ergänzen.

In einer (verhältnismässig kleinen) Anzahl von Fällen war mir eine Kontrolle der vollen Identität einer Anzahl von Clausule in den verschiedenen Handschriften noch nicht möglich, wie überhaupt gerade dieser Teil meiner Untersuchungen angesichts der überaus grossen Zahl dieser Kompositionen mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Einerseits war eine gleichzeitige Benutzung des Codex F mit einer oder beiden Wolfenbütteler Handschriften ausgeschlossen, so dass auch bei identischen Kompositionen mit gleichem T.-Text nicht überall die Gewissheit völliger Identität erzielt werden konnte. Andererseits konnte ich erst in einem vorgerückteren Stadium meiner Untersuchungen mein Augenmerk auch auf den ganzen Komplex derjenigen Fälle richten, in denen die gleiche Komposition an verschiedenen Orten mit verschiedenem T.-Text erscheint. Da bekanntlich die 1 st. liturgischen Melodien vielfach die gleichen Melodien oder Melodieteile zu verschiedenen Texten benutzen (vgl. die Hinweise auf diese melodischen Zusammenhänge der im Magnus Liber benutzten liturgischen Melodien in Band II), konnten auch die mehrstimmigen Kompositionen derartiger mehrfach verwendeter T.-Teile an verschiedenen Orten mit verschiedenen Texten ihre Stelle finden. Es ist sehr charakteristisch, dass auch diese weitere Verwendung von Clausule mit Änderung des ursprünglichen Textes ziemlich häufig vorkommt. Eine erschöpfende Vollständigkeit in der Feststellung dieser vielfach versteckten Fälle ist wohl im folgenden noch nicht erreicht; ferner befindet sich auch unter den mannigfachen von mir beachteten Fällen dieser Art eine Anzahl solcher, bei denen ich bisher lediglich auf Analogieschlüsse (Annahme der Identität auf Grund der Gleichheit des Anfangs, des Umfangs, des T.-Modus u. ä.) angewiesen war, was dann aber im folgenden stets besonders bemerkt ist.

a. 3. Faszikel f. 17—24: 13 ℟ des Magnus Liber; ferner 1 2 st. Grad. und 1 2 st. Sanctus-Tropus.

Der 3. Faszikel umfasst einen Quaternio. — W_1 überliefert mit Ausnahme von Nr. 12 nur die 2 st. Komposition der ℟-Intonation und des ℣; F und W_2 lassen meist 2 st. Komposition auch des Gloria folgen.

1. (O 1) f. 17. (℟) Judea. (℣) Constantes. = F f. 65; W_2 f. 47. — Über Wooldridge's Publikation der Musik vgl. bei F.
   Teile: 1. Et Jherusalem Nr. 1. = F Nr. 2. — 2. Super vos Nr. 1; T. 3 li|. Ist es = F Nr. 4 (T. $\sigma\gamma$)?
2. (O 2) f. 17'. (℟) Descendit de celis. (℣) Tamquam sponsus. = F f. 65' (*℣). — Über Wooldridge's Publikation der Musik des ℣ vgl. bei F.
   Teile: 3. Tamquam Nr. 2. — 4. f. 18 De thalamo Nr. 1; T. unregelmässig ligierend.
3. (O 4) f. 18. (℟) In columbe. (℣) Vox domini. = F f. 67' (*℣); W_2 f. 47' (*℣).
4. (O 5) f. 18'. (℟) [G]aude Maria. (℣) Gabrielem. = F f. 68; W_2 f. 48'.

Digitized by Google

5. (O 10) f. 19. (℟) Non conturbetur. (℣) Ego rogabo. = F f. 71′ (*℟; *℣); W_2 f. 49′ (†℟; *℣).
6. (O 11) f. 19′. (℟) Dum complerentur. (℣) Repleti sunt. = F f. 72 (*℟; *℣); W_2 f. 50′ (†℟; *℣).
7. (O 13) f. 19′. (℟) [I]nter natos. (℣) Fuit homo. = F f. 73; W_2 f. 58′.
8. (O 24) f. 20. (℟) Concede. (℣) Adjuvent nos. = F f. 80; W_2 f. 54.
9. (O 25) f. 21. (℟) Ex ejus tumba. (℣) Catervatim. = F f. 81 (*℣); W_2 f. 55 (*℣).
10. (O 28) f. 21′. (℟) Sint lumbi. (℣) Vigilate. = F f. 83 (*℣); W_2 f. 57 (*℣).
11. (O 29) f. 22. (℟) Regnum. (℣) [E]ructavit. = F f. 84; W_2 f. 57′.
12. (O 35) f. 22′. (℟) Vir perfecte. (℣) Imitator Jhesu. Gloria patri *bis* semper.
13. (O 36) f. 23. (℟) [V]ir iste. (℣) Pro eo ut.

Während F und W_2 die 2 st. Benedicamus domino-Kompositionen unmittelbar den ℟ des Magnus Liber folgen lassen, finden sich in W_1 4 derartige Werke erst im 9. Faszikel; vgl. unten. — Beachtenswert ist, dass die beiden letzten ℟ in W_1 hier singulär sind, unter ihnen das einzige, dem in W_1 das Gloria in 2 st. Komposition folgt.

Anhang (von der Haupthand geschrieben):

1. (M 37) f. 23′. (Gr.) Propter veritatem. (℣) Audi filia. Eine 2 st. Komposition dieses Gr. im Magnus Liber steht W_1 f. 41; F f. 128; W_2 f. 84. Warum W_1 hier eine 2. Komposition an den Schluss des Officium-Teils des Magnus Liber stellt, ist mir nicht ersichtlich.
   Teile: 1. Veritatem Nr. 1; T. si|. — 2. Filia Nr. 1. — 3. f. 24 Et vide Nr. 1. — 4. Aurem tuam Nr. 1—2; T. 3 li|. 1. Durchführung singulär; 2. Durchführung anscheinend = W_1 f. 41′; F f. 128′; W_2 f. 84. — 5. Quia concupivit rex Nr. 1. — Anscheinend steht also diese meist abweichende Komposition von M 37 wenigstens für einen Abschnitt in Beziehung zum Magnus Liber.
2. f. 24′. Sanctus Sanctorum exultatio. 1 st. Intonation und 2 st. Tropus. Von einer 3 st. Komposition ist in Cambridge Ff II 29 f. 2 nur der Schluss erhalten (Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 37). Text Anal. hy. 47, 317. Ch. Nr. 33363.

b. 4. Faszikel f. 25—35 und 38—48: 13 Gr. und 19 All. des Magnus Liber; weitere Stücke (2 All.?) sind mit f. 36 und 37 verloren.

Der 4. Faszikel bestand ursprünglich aus 3 Quaternionen, aus deren 2. jetzt das mittlere Doppelblatt (f. 36 und 37) fehlt.

1. (M 1) f. 25. (Gr.) Viderunt. (℣) Notum fecit. = F f. 99; W_2 f. 63.
   Teile: 1. Omnes Nr. 2. = F f. 99 (1. Komposition); W_2 f. 63. — 2. Dominus Nr. 1. = F f. 99 (dito).
2. (M 2) f. 25′. All. Dies sanctificatus. = F f. 100′; W_2 f. 64.
   Teile: 3. f. 26 Nobis Nr. 2. — 4. Venite Nr. 2. = F f. 100′; W_2 f. 64′; steht es ferner in Beziehungen zum Tr. des 3 st. Venite Nr. 1 W_1

Digitized by Google

f. 64; F f. 17? — 5. f. 26′ Lux magna Nr. 2; T. 3 li|; wohl = Muneribus Nr. 2 (aus M 10) F f. 106.

3. (M 3) f. 26′. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva (Initiale A im Codex an falscher Stelle). = F f. 101 (*℣); W_2 f. 64′.
Teile: 6. f. 27 Ne Nr. 2. = F Nr. 47; W_2 f. 65.

4. (M 5) f. 27′. (Gr.) Exiit. (℣) Sed sic eum. = F f. 102′; W_2 f. 66′.
Teile: 7. Manere Nr. 4. = F Nr. 49; W_2 f. 67. — 8. Donec veniam Nr. 2; T. si|. = W_2 f. 67.

5. (M 8) f. 28. (Gr.). Laus tua. (℣) Herodes. = F f. 104′; W_2 f. 67′.
Teile: 9. Iratus Nr. 1; T. si|. — 10. f. 28′ Multos pueros Nr. 1; T. bisweilen 3 li|. — 11. In Bethleem Nr. 1; T. wechselnd Ligaturen und $\sigma\gamma$.

6. (M 9) f. 29. (Gr.) [O]mnes. (℣) [S]urge (die irrige Initiale A ist ausradiert) et illuminare. = F f. 105; W_2 f. 68.
Teile: 12. Ge Nr. 1; T. si|, später $\sigma\gamma$. — 13. Et illuminare Nr. 2; T. si|.

7. (M 11) f. 29′. (Gr.) Suscepimus. (℣) Sicut audivimus. = F f. 106′ (*℣); W_2 f. 69′.
Teile: 14. Mus Nr. 1. = W_2 f. 70 1. Durchführung.

8. (M 12) f. 30. All. Adorabo ad templum. = F f. 107; W_2 f. 70′ (*All.; *℣).
Teile: 15. f. 30′ Rabo Nr. 1; T. si|. — 16. Sanctum Nr. 1; T. si|. — 17. Tebor Nr. 1.

9. (M 13) f. 31. (Gr.) Hec dies. (℣) Confitemini. = F f. 108; W_2 f. 71.
Teile: 18. Domino Nr. 2. = F Nr. 82 1. Teil. — 19. Quoniam Nr. 2. = F Nr. 82 2. Teil. — 20. In seculum Nr. 3; T. 3 li|. = F Nr. 95.

10. (M 14) f. 31′. All. Pascha nostrum. = F f. 109 (*℣); W_2 f. 72.
Teile: 21. f. 32 Nostrum Nr. 2; T. si|. — 22. Latus est Nr. 2. = F Nr. 451 (La).

11. (M 15) f. 32′. [A]ll. Epulemur in azimis. = F f. 109′.
Teile: 23. In azimis sinceritatis Nr. 1; T. si|.

12. (M 17) f. 32′. All. Surrexit (irrige Initiale U des ℣ am Lagenanfang f. 33) dominus et. = F f. 111.
Teile: 24. f. 33 Et tenuerunt Nr. 1. = F Nr. 116.

13. (M 22) f. 33′. All. Dulce lignum. = F f. 114′; W_2 f. 72′.
Teile: 25. f. 34 Ferens pondera Nr. 1. = F Nr. 119. — 26. f. 34′ Sustinere Nr. 1 = F Nr. 120.

14. (M 23) f. 34′. All. Ascendens Christus. = F f. 115′; W_2 f. 73′.
Teile: 27. f. 35 Duxit Nr. 1; T. 3 li|. = W_2 f. 74 im gleichen, F f. 115′ in abweichendem T.-Modus (T. $\sigma\gamma$). — 28. Ta Nr. 1. = F f. 115′; W_2 f. 74; wohl = Na Nr. 1 (aus M 42) W_1 f. 45. Motetten-Quelle Nr. 310 Si quis F 2, 22.

15. (M 27) f. 35′. All. Veni sancte spiritus. = F f. 119. f. 35′ bricht mit „tuo“ ab der Schluss fehlt.
Teile: 29. [f. 36] Amoris Nr. 1; verloren; war es mit Nr. 5, F Nr. 252 identisch?

Digitized by Google

Auf dem verlorenen Doppelblatt stand wohl:

[16. (M 26) .. All. Paraclitus. = F f. 118; W_2 f. 74′;

17. (M 29) .. All. Inter natos. = F f. 120′; W_2 f. 75′]; ferner der Anfang des folgenden:

18. (M 31) f. 38. [All. Tu es Petrus et super hanc pe]tram edificabo. = F f. 122; W_2 f. 76′.
Teile: 30. [f. 37′] Pe (aus Petram) Nr. 1; verloren; war es mit Nr. 2, F f. 122′ identisch? — 31. f. 38 Cabo Nr. 1.

19. (M 32) f. 38. (Gr.) Benedicta. (℣) Virgo dei. = F f. 122′; W_2 f. 77.
Teile: 32. Go Nr. 3.

20. (M 33) f. 38′. All. Assumpta est. = F f. 123′ (*All.; *℣); W_2 f. 78 (†All.; ℣).
Teile: 33. f. 39 Angeli Nr. 1. — 34. Tes Nr. 1; T. 3 li |. = W_2 f. 78′.

21. (M 34) f. 39′. All. Hodie Maria. = F f. 124′.
Teile: 35. f. 40 Gaudete Nr. 1. = F f. 125 (1. Komposition). — 36. Regnat Nr. 1. = F f. 125 (dito).

22. (M 54) f. 40′. All. Veni electa. = F f. 141; W_2 f. 85.
Teile: 37. Mea Nr. 1; T. si |. — 38. f. 41 Quia concupivit rex Nr. 1.

23. (M 37) f. 41. (Gr.) Propter veritatem. (℣) Audi filia. = F f. 128; W_2 f. 84; über die meist abweichende 2 st. Komposition W_1 f. 23′ vgl. oben S. 18.
Teile: 39. Veritatem Nr. 2; T. 3 li |. = W_2 f. 84; ist es ferner = Nr. 4, F f. 129 im 2. Gr.? — 40. f. 41′ Filia Nr. 2. = W_1 Nr. 79; F f. 128′ 2. Durchführung; W_2 f. 84. — 41. Aurem tuam Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 128′; W_2 f. 84; ferner anscheinend = W_1 f. 24 2. Durchführung. — 42. f. 42 Rex Nr. 1.

24. (M 38) f. 42. All. Nativitas. = F f. 129. Dem ℣ ist nachträglich als 2. Text untergelegt: Op[ti]mam partem.
Teile: 43. f. 42′ Ex semine Nr. 2. = F Nr. 271.

25. (M 39) f. 42′. All. In conspectu angelorum. = F f. 130; W_2 f. 78′.

26. (M 40) f. 43′. (Gr.) Timete. (℣) Inquirentes. = F f. 131.
Teile: 44. f. 44 Tes Nr. 1; T. 3 li |. — 45. Non deficient Nr. 1. = F f. 131′ 1. Durchführung.

27. (M 42) f. 44. All. Judicabunt sancti. = F f. 132′; W_2 f. 86′.
Teile: 46. f. 45 Na Nr. 1; wohl = Ta Nr. 1 (aus M 23) W_1 f. 35; F f. 115′; W_2 f. 74; Mot.-Qu. vgl. oben S. 19.

28. (M 48) f. 45. (Gr.) Domine. (℣) Vitam petiit. = F f. 136′.
Teile: 47. Tam Nr. 1.

29. (M 49) f. 45′. All. Letabitur justus. = F f. 137′.
Teile: 48. Et sperabit Nr. 1. = F f. 138 1. Durchführung.

30. (M 50) f. 46. (Gr.) Ecce sacerdos. (℣) Non est inventus. = F f. 138′; W_2 f. 82′.
Teile: 49. f. 46′ Illi Nr. 1. = F f. 139 1. Durchführung. — 50. Qui conservaret Nr. 1. = F Nr. 198.

31. (M 51) f. 46′. All. Posui adjutorium. = F f. 139; W_2 f. 83.
Teile: 51. f. 47 Torium Nr. 2; T. 3 li |. — 52. Potentem Nr. 2. = W_1 Nr. 99; F f. 139′ 1. Durchführung; W_2 f. 83′ 1. Durchführung; wohl

Digitized by Google

= Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71. — 53. Et exaltavi Nr. 3; T. 3 li |. = F Nr. 444.

32. (M 53) f. 47. All. Justus germinabit. = F f. 140'.
Teile: 54. f. 47' Germinabit Nr. 1. — 55. Re (aus Florebit) Nr. 1.

33. (M 58) f. 48. (Gr.) Locus iste. (℣) Deus cui adstant. = F f. 144.
Teile: 56. Chori Nr. 1.

34. (M 46) f. 48'. All. Per manus autem apostolorum. = F f. 135'; W_2 f. 82 (*All.; *℣).
Teile: 57. A (aus Prodigia) Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 136; wohl = Tes Nr. 3 (aus M 33) W_1 Nr. 71.

Als Reihenfolge pflegt beiden Teilen des Magnus Liber die Anordnung der Gesänge in den Antiphonaren und Gradualien zu grunde zu liegen. Es beginnt also das Proprium de Tempore, in das die Marien- und einige Haupt-Heiligenfeste eingefügt sind; dann folgt das Commune Sanctorum bezw. Proprium de Sanctis für Heiligenfeste speziellerer Natur; den Schluss bildet das Dedicatio Ecclesiae-Fest. Abweichend und unrichtig ist in W_1 das dem Commune Virginum angehörende All. Veni (Nr. 22; M 54) zwischen die Organa zu Mariä Himmelfahrt (M 33 – 34) und Mariä Geburt (M 37 – 38) und das Apostel-All. Per manus an den Schluss statt vor das Kirchweih-Gr. gestellt.

Eine zusammenfassende Betrachtung des T.-Baus und der späteren Geschichte der zitierten 58 bezw. 60 „Teile" des Magnus Liber (Nr. 1—4 aus dem Officium und Nr. 1—57 aus der Messe, darunter Nr. 28 und 46 wohl identisch und No. 29 und 30 in W_1 verloren) zeigt folgendes Bild:

Der T. ist organal behandelt in Nr. 8, 9, 12 z. T., 13, 15, 16, 21, 23 und 37 ($8^1/_2$ mal); er zeigt den T.-Modus 3 li | in dem Off.-Teil Nr. 2 und den Messteilen Nr. 5, 20, 27, 34, 39, 41, 44, 51, 53 und 57 (11 mal); er verwendet unregelmässig Ligaturen in dem Off.-Teil Nr. 4 und den Messteilen Nr. 10 und 11 (3 mal). In allen übrigen Fällen ist der T.-Rhythmus der gleichmässige Takt-Rhythmus der Simplices-Gruppen; die Zahl der erwähnten Fälle beträgt $35^1/_2$; dazu kommt aber neben den verlorenen Nr. 39 und 40, die wahrscheinlich ebenfalls den T.-Rhythmus $\sigma\gamma$ hatten, eine grosse Zahl hier nicht erwähnter Fälle.

Charakteristisch für Leonins Kompositionsart ist einerseits dieses ausserordentliche Übergewicht der $\sigma\gamma$-Rhythmik im T. bei melismenreichen Partien des T., neben der rhythmisch interessantere T.-Bildungen nur in sehr bescheidenem Mass und nur in der einen Modusform 3 li | vorkommen; andererseits der Umstand, dass aber selbst dieser einfache, aber wenigstens streng mensurale $\sigma\gamma$-Rhythmus noch bei weitem nicht in allen solchen melismenreichen T.-Partien statt hat, sondern dass in einer verhältnismässig stattlichen Anzahl von ihnen (mitgeteilt sind $8^1/_2$ Fälle, zu denen viele weitere nicht erwähnte kommen) noch der rein organale T.-Rhythmus herrscht.

Ebenso charakteristisch ist das Resultat, das die Betrachtung der Verbreitung dieser 58 bezw. 60 „Teil"-Kompositionen bietet. Nicht weniger als 25—26 erscheinen in späteren Handschriften nicht mehr (Off.-Teile Nr. 2?, 3, 4; Messteile Nr. 3, 9 – 13, 15—17, 21, 23, 31—33, 37, 38, 42, 44, 47, 51, 54—56) und nur 32—33 (bezw. 34—35)

Digitized by Google

kehren in F und W_2 wieder. Von diesen stehen zunächst 15–17 in Hauptfassungen der Organa in F, bleiben also (mit Ausnahme von Nr. 5, das anscheinend den Text wechselt) an gleicher Stelle wie in W_1 (Messteile Nr. 1, 2, 4, 27, 28 = 46, 35, 36, 39?, 40, 41, 45, 48, 49, 52 und 57; ferner anscheinend Nr. 5 und vielleicht das verlorene Nr. 30); aber bei der Mehrzahl dieser Fälle sind verschiedenartige Einschränkungen zu machen: Nr. 1, 2, 35 und 36 blieben zwar in der einen Komposition von M 1 und M 34, die die Fassung des Magnus Liber in F beibehielt, stehen; daneben überliefert F aber je eine 2. modernere Komposition der beiden ganzen Gesänge; ebenso ist Nr. 39 ev. nur mit dem entsprechenden Abschnitt des 2. Gr., nicht der Haupt-Gr.-Komposition in F identisch; Nr. 5 hat anscheinend in F anderen Text; Nr. 40, 45, 48, 49 und 52 bilden in F nur je eine Durchführung der in F erweiterten Komposition der betreffenden T.

So bleiben als uneingeschränkt gleiche Hauptkompositionen in F nur Nr. 4, 27 (mit anderem T.-Modus in F), 28 = 46 (der einzige Abschnitt des 3. und 4. Faszikels von W_1, der bisher als Mot.-Qu. nachweisbar ist), 41 und 57 übrig, zu denen ev. noch das verlorene Nr. 30 tritt, eine winzig kleine Zahl, die deutlich zeigt, wie umfassend an den für die Entwicklung der mehrstimmigen Musik wichtigsten Stellen Perotins Umarbeitung eingriff. Auch das ist besonders hervorzuheben, dass unter ihnen die Teile Nr. 4, 27, 41 und 57 (Venite, Duxit, Aurem tuam *und* A), ebenso auch Nr. 30 (Petram) zu den am wenigsten wichtigen Stellen des Clausule-Repertoires gehören und nur Nr. 28 = 46 (Ta), die einzige Mot.-Qu. im Magnus Liber in W_1 überhaupt, einen geschichtlich interessanteren T. hat.

In W_2, dessen Fassung des Magnus Liber de Gradali nur 22 der 32 Organa, die in W_1 erhalten sind, überliefert, kehren 13 „Teil"-Kompositionen wieder (Nr. 1, 4, 6—8, 14, 27, 28 = 46, 34, 39–41 und 52); unter ihnen bilden Nr. 14 und 52 in W_2 nur je eine Durchführung der erweiterten Kompositionen. Gemeinsam mit den Hauptfassungen von F bleiben nur die 8 „Teile" Nr. 1, 4, 27, 28 = 46, 39?, 40, 41 und 52; ohne Einschränkung nur die 4: Nr. 4, 27, 28 = 46 und 41. Eine ebenfalls nicht sehr erhebliche Anzahl (13 bezw. 14 oder 15 Stücke) fand in F wenigstens im Ausschnitt-Faszikel Aufnahme (Off.-Teil Nr. 1; Messteile Nr. 6, 7, 18—20, 22, 24—26, 43, 50, 53; ev. das verlorene Nr. 29; ferner auch Off.-Teil Nr. 2?), alle, wie es bei dieser Art der Weiterüberlieferung natürlich ist, in gleicher Ausdehnung und mit gleichem Text; von ihnen sind in W_2 2 Stücke (Nr. 6 und 7) wieder in die Hauptfassung aufgenommen. Ohne von F weiter überliefert zu sein, kehren in W_2 nur die 3 Stücke Nr. 8, 14 und 34 wieder. In anderem Zusammenhang in W_1 selbst kommen Nr. 28 = 46, 40, 57 und vielleicht 4 vor.

Andere bei den späteren Bearbeitungen dieser T. häufiger werdende geschichtliche Beziehungen sind bei der ältesten Magnus Liber-Fassung von W_1 überaus spärlich: als Mot.-Qu. dient nur Nr. 28 = 46; auf die wahrscheinliche Verwendung zu anderen T.-Texten kann ich bisher nur bei Nr. 5, 28 = 46, 52 und 57 hinweisen.

Digitized by Google

3. 5. und 6. Faszikel: Die beiden ältesten Sammlungen von Ersatz-Kompositionen einzelner Teile des Magnus Liber Organi, 102 + x (etwa 17?) Werke, wahrscheinlich ganz oder grösstenteils komponiert vom Pariser Meister Perotinus Magnus; (ferner 1 2 st. Conductus).

Wenn auch in W_1 nur der 5. Faszikel von der Haupthand geschrieben ist und der 6. als von einer anderen Hand aufgezeichnet nicht zum ursprünglichen alten Corpus von W_1 zugehörig erscheint, empfiehlt sich doch, da wesentliche stilistische Unterschiede zwischen beiden Cyklen von Werken nicht zu erkennen sind, die zusammenhängende Betrachtung beider Faszikel; und zwar in unmittelbarem Anschluss an die älteste Magnus Liber-Fassung, da diese etwa 119 Werke dazu bestimmt waren, als Ersatz-Kompositionen für eine Anzahl von Teilen des Magnus Liber zu dienen, deren Leoninische Komposition dem Zeitalter Perotins musikalisch zu einfach schien. Faszikel 5 und 6 von W_1 überliefern die beiden ältesten Sammlungen von Perotinischen „Clausule sive puncta", von denen Anon. IV (C. S. 1, 342) in seinem als einziger literarischer Nachricht darüber so wertvollen Bericht, dass Leonins Magnus Liber *fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eumdem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat et melior quam Leoninus erat,* spricht.

Aber nicht nur als Ersatz-Kompositionen für die Hauptfassung der Organa, die zu einem grossen Teil in der 2. erhaltenen Fassung des Magnus Liber, im 3. und 4. Faszikel des Codex F, in die Hauptfassung des Magnus Liber dann auch tatsächlich aufgenommen erscheinen, spielen diese „Clausule" geschichtlich eine bedeutende Rolle. Noch wichtiger wurden diese Kompositionen dadurch, dass sie in ziemlich grosser Zahl als musikalische Motetten-Quellen dienten, zunächst für die lateinischen, später, wenn auch in beschränkterem Mass, auch für die französischen Motetten, eine für die Musikgeschichte der Zeit um 1200 centrale Bedeutung beanspruchende Tatsache, die für die lateinischen Motetten zuerst Wilhelm Meyer 1898 („Der Ursprung des Motetts") erkannte.[1])

So ist der Aufzählung der im 5. und 6. Faszikel von W_1 behandelten Tenores im folgenden stets der Magnus-Liber-Gesang, in den sie einzufügen sind (abgekürzt durch O 1 bezw. M 1 u. s. f.), der T.-Modus und die vollständigen Konkordanzangaben sowohl für die Weiterüberlieferung in der Form des 2 st. Melisma, wie in der von Motetten oder Motettenteilen beigefügt ([μ] zeigt an, dass von der betreffenden Komposition eine oder mehrere Umgestaltungen zu Motettenformen ganz oder teilweise ediert sind; näheres vgl. bei den betreffenden Motetten und in Bd. II).

[1]) Es ist unbegreiflich, dass selbst H. Riemann noch 1905 (Handbuch der Musikgeschichte I, 2, S. 190) über diesen geschichtlich völlig sicher zu erkennenden Entwicklungsgang vom mehrstimmigen Organal-Melisma zur Motette, über den ich eine Reihe von Einzeluntersuchungen bereits in meinen Aufsätzen von 1904 und 1905 veröffentlichte, Sätze schreibt wie den folgenden: „Ob dieser Entwicklungsgang wirklich stattgefunden hat, wird schwer zu beweisen sein" und, statt in eine Untersuchung der geschichtlichen Dokumente einzutreten, kurzerhand eine eigene neue, geschichtlich durchaus aus der Luft gegriffene Hypothese anfügt: „Näher liegt wohl anzunehmen, dass der Motet nicht durch Hinzufügung von Texten zu den Tonsätzen des Organum entstand, sondern vielmehr . . ."

Digitized by Google

Über eine Reihe von weiteren Abkürzungen und sonstigen Bemerkungen vgl. die Vorbemerkungen zum 3. und 4. Faszikel (S. 15 ff.). Neu tritt hier auf

1) die rhythmische Differenzierung des T. in verschiedenen Durchführungen der T.-Melodie, die wie gelegentlich schon bei Leonin, jetzt häufiger nicht nur einmal, sondern mehrfach ohne Textwiederholung unmittelbar nacheinander wiederholt erklingt, innerhalb einer Bearbeitung des T; (mit a.....; b..... bezeichnet. Der unter a. bezw. b. genannte T.-Rhythmus gilt also stets für mindestens eine volle Durchführung des T.; den Rhythmus des Duplum berührt dieser Wechsel des T.-Rhythmus nicht oder nur vereinzelt, da der rhythmische Modus des Du. für die ganze Komposition der gleiche zu bleiben pflegt);

2) die in späteren Handschriften, besonders F, mehrfach eintretende Änderung des in W_1 gewählten Rhythmus für die ganze Komposition; der häufigste Fall dieser Art ist die Änderung des in W_1 herrschenden 1. Modus in den späteren Handschriften in den 2. Modus, der in W_1 äusserst selten ist. Von dieser Änderung, durch die derartig behandelte Kompositionen in der späteren Überlieferung einen völlig abweichenden rhythmischen Charakter erhalten, werden naturgemäss beide Stimmen betroffen. (Es sei schon hier darauf hingewiesen, dass derartige Rhythmus-Änderungen in einer und derselben Komposition sowohl zwischen älterer und jüngerer Überlieferung eines 2 st. Melisma, wie zwischen Melisma und Motette, wie auch zwischen älterer und jüngerer Motetten-Überlieferung, worüber unten näheres folgt — ob auch zwischen älterer und jüngerer Überlieferung von Partien von Organa Tripla, ist noch zu untersuchen —, vorkommen; eine Tatsache, die mir auch für die Theorie der modalen Interpretation auch der gesamten 1 st. provenzalischen und französischen Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts von weittragender Bedeutung zu sein scheint, bisher aber Vertretern dieser Theorie wie J. B. Beck und P. Aubry unbekannt geblieben ist).

Die Reihenfolge der Ausschnitte folgt in den beiden Cyklen 1) Nr. 1—21, x, 22—30 und 2) Nr. 35—102 im wesentlichen der Reihenfolge der Organa im Magnus Liber; Nr. 31—34 sind Nachträge zum 1. Cyklus. Mit dem jetzt fehlenden mittleren Doppelblatt (f. 51—52) des Ternio, der ursprünglich den 5. Faszikel bildete, sind nach dem Durchschnitt des Umfangs der erhaltenen Melismen dieses Cyklus berechnet etwa 17 Ausschnitte aus den Messstücken M 9—23 verloren gegangen. Es kann auffällig erscheinen, dass diese Lage nur ein Ternio, nicht ein Quaternio, aus dem dann die beiden mittleren Doppelblätter mit der doppelten Zahl von Kompositionen fehlen würden, war; doch springt die zwar nicht ursprüngliche, aber doch vor Flacius' Zeit vorgenommene alte Foliierung nur von f. 50 auf f. 53, nicht, wie es bei Annahme eines ursprünglichen Quaternio sein müsste, auf f. 55.

Ausser den im 3. und 4. Faszikel von W_1 erhaltenen Gesängen des Magnus Liber sind im 5. Faszikel die Messstücke M 24, 29 (im 1. Cyklus und im Nachtrag), 25, 26 und ev. weitere in der Lücke zwischen f. 50 und 53, im 6. Faszikel M 16, 18, 29, 41 und 44 berücksichtigt, Gesänge, die mit vollen Organa-Kompositionen erst im Magnus Liber in F überliefert sind. Für M 26 und 29 ist wohl anzunehmen, dass volle 2st. Organa in W_1 nur durch den Verlust von f. 36 und 37 fehlen; für die übrigen Organa ist in der Magnus Liber-Fassung von W_1 kein Platz. Auch dies scheint mir neben der Beobachtung, dass in der Magnus Liber-Fassung von W_1 die

Digitized by Google

Liturgien von mehreren hohen Kirchenfesten nicht berücksichtigt sind, die in den späteren Magnus Liber-Fassungen nicht fehlen, für die Annahme zu sprechen, dass Faszikel 3 und 4 von W_1 nicht den ganzen Magnus Liber Leonins überliefern, dass somit in den neuen Officium- und Messstücken der Magnus Liber-Fassung in F nicht durchweg völlig neue Kompositionen Perotins oder seiner Zeitgenossen vorliegen, sondern dass mindestens die in Faszikel 5 und 6 von W_1 berücksichtigten Gesänge M 16, 18, (24), 25, 26, (29), 41 und 44 und wahrscheinlich auch noch weitere bereits dem Magnus Liber Leonins angehörten.

a. 5. Faszikel f. 49—50 und 53—54: 1. Cyklus von Ausschnitten Nr. 1—30; Anhang Nr. 31—34; weitere Werke (etwa 17 Ausschnitte?) sind mit f. 51 und 52 verloren.

Faszikel 5 bestand wahrscheinlich ursprünglich aus einem Ternio, dessen mittleres Doppelblatt jetzt fehlt; vgl. S. 24. — Die im Codex am Rand stets richtig vorgemerkten Initialen sind im Text f. 49 IV und 50 I, den beiden einzigen Zeilen, in denen zwei Initialen zu schreiben waren, für die jeweils ersten Clausule (Nr. 3 und 11) gar nicht und f. 49′ VI (Nr. 10) falsch (D statt N) ausgefüllt.

Aus O 2. [**f. 49**] **Nr. 1**: Tamquam Nr. 3; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li 2 si |. = F f. 65′. — **Nr. 2**: Gloria Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 66. Mot.-Qu. Nr. 643 Formam F 1, 2; Ma f. 129; W_2 2, 32.

Aus M 1. **Nr. 3**: [O]m Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = Omnes F Nr. 19. Anklingend die Motette Nr. 5 Par pou W_2 4, 88; Mü A Nr. 3; Mo 2, 26. [μ]. — **Nr. 4**: Omnes Nr. 5 und 6; T. $\sigma\gamma$. Nr. 4 a = F Nr. 20; Nr. 4 b = F Nr. 23. — **Nr. 5**: Dominus Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 26; W_2 f. 63. Mot.-Qu. Nr. 43 Factum est F 2, 28. — **Nr. 6**: Dominus Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 28. — [**f. 49′**] **Nr. 7**: Dominus Nr. 5; T. 3 li |. — **Nr. 8**: Dominus Nr. 6; T. 3 li |. = W_1 Nr. 41; F Nr. 35. — **Nr. 9**: Dominus Nr. 7; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 32.

Aus M 2. **Nr. 10**: Nobis Nr. 3 (irrig Dobis im Codex); T. 2 li 3 li si |. = F f. 100′; W_2 f. 64; wohl = E Nr. 3 (aus M 10) W_2 f. 69 und Pe Nr. 3 (aus M 31) W_2 f. 76′. — [**f. 50**] **Nr. 11**: [V]enite Nr. 3; T. 2 li 2 li 2 si |. Wohl = Per (aus M 6) F f. 103 2. Durchführung. — **Nr. 12**: Lux magna Nr. 3; T. 3 li |. = F f. 101; W_2 f. 64; ist es = T. und Du. des 3 st. Abschnitts Muneribus Nr. 1 (aus M 10) F f. 22′? — **Nr. 13**: Lux magna Nr. 4; T. 3 li |.

Aus M 3. **Nr. 14**: Ne Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 40. Mot.-Qu. Nr. 63 Tot le premier Mü A Nr. 10. — **Nr. 15**: Ne Nr. 5. = T. 3 li |.

Aus M 5. **Nr. 16—17**, [**f. 50′**] **Nr. 18—19**: Manere Nr. 6—9; T. 3 li |. Die 4 in W_1 ohne Unterbrechung folgenden Clausule sind in F z. T. umgestellt: F Nr. 42, 44, 43 und 45; W_1 Nr. 16 wohl = Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. W_1 Nr. 16—19 sind in der Folge W_1 die Mot.-Qu. Nr. 69 und 70 Serena virginum W_1 f. 13; F f. 235; Ma f. 119′; Lo A f. 92 und 74′; Manere vivere W_2 2, 39.

Aus M 8. **Nr. 20**: In Bethleem Nr. 2 a; T. 3 li 2 si |. = Nr. 2 b; T. 2 si | 3 li |: F f. 105; W_2 f. 68. Mot.-Qu. Nr. 98 In Bethleem Herodes F 1, 4; Ma f. 125;

Digitized by Google

W_2 2, 35; ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Theoretiker-Citate. [μ]; ferner edierte den Anfang der Clausula aus F Aubry 3, 16 f.

Aus M 9. **Nr. 21**: Ge Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 105; W_2 f. 68'. Der Schluss fehlt in W_1.

[**f. 51 und 52.** Wahrscheinlich etwa 17 Ausschnitte aus M 9 bis M 23. Verloren; vgl. oben S. 24. Leider betrifft dieser Verlust gerade die besonders wichtigen Clausule für die Liturgien der Osterzeit; höchstwahrscheinlich standen hier u. a. Domino Nr. 3 und Quoniam Nr. 3 aus M 13; T. 2 si | 3 li |. = F f. 108'; W_2 f. 71, die Mot.-Qu. der W_1 f. 107 folgenden Motetten Nr. 131 Deo confitemini und 140 Laudes referat, vgl. unten; ferner wohl In seculum Nr. 4 aus M 13; T. $\sigma\gamma$. = F f. 108' u. s. f.].

Aus M 23. [**f. 53**] **Nr. 22**: [Ta Nr. 2 a]; T. 3 li 2 li si |. = Nr. 2 b; T. 2 li 3 li si |: F Nr. 125. Der Anfang mit dem Text fehlt mit f. 52 in W_1. Abweichend von der dem 1. Modus entsprechenden T.-Ligierung steht das Du. auch in W_1 im 2. Modus; eine derartige Modus-Differenz beider Stimmen, die hier offenbar auf einem Irrtum in der Aufzeichnung der einen Stimme beruht, kommt sonst, soweit mir bisher bekannt, nie vor.

Aus M 24. **Nr. 23**: Et gaudebit Nr. 1; T. 2 si | 3 li |. = F f. 116' und 3 st. erweitert F f. 45'. Mot.-Qu. Nr. 313 und 314 Homo quo vigeas F 1, 13; Ma f. 126; W_2 1, 6; 2, 8; Carm. Bur. Nr. 4; Amors vois W_2 4, 82. [μ].

Aus M 29. **Nr. 24**: Mulierum Nr. 2; T. a. 3 li |; b. 2 si | 3 li |. = F Nr. 145.

Aus M 25. [**f. 53'**] **Nr. 25**: Hodie perlustravit Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 136. Mot.-Qu. Nr. 337—339 O natio F 1, 14; W_2 1, 10; 2, 13; Mo 3, Anhang, 47; A madame W_2 1, 17; Dame qe j'aim W_2 4, 37.

Aus M 26. **Nr. 26**: Docebit Nr. 1; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = F f. 118'; W_2 f. 75. Mot.-Qu. Nr. 344 Doceas hac die F 2, 3; Ma f. 135'; W_2 2, 26. — **Nr. 27**: Docebit Nr. 2; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = F Nr. 138. Mot.-Qu. Nr. 345 Doce nos hodie F 2, 2; W_2 1, 12.

Aus M 32. [**f. 54**] **Nr. 28**: Go Nr. 6; T. 3 li |. = Tam Nr. 2 (aus M 48) F f. 137 1. Durchführung. — **Nr. 29**: Go Nr. 4; T. 3 li |. = F f. 123. Mot.-Qu. Nr. 411—413 O Maria F 1, 18; W_2 2, 64; Virgo plena W_2 1, 9; 2, 18; Deduisant W_2 4, 87.

Aus M 34. **Nr. 30**: Regnat Nr. 4; T. 2 si | 3 li |. = Reg F Nr. 171. Mot.-Qu. Nr. 442 Rex pacificus F 2, 10; W_2 2, 15.

Anhang zum 1. Cyklus: Nr. 31—34, von der Haupthand geschrieben. Bei Nr. 33 und 34 fehlt die Vormerkung der Initialen am Rand.

[**f. 54'**] **Nr. 31**: Tamquam Nr. 4 (aus O 2); T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 13. — **Nr. 32**: Hec dies Nr. 2 (aus M 13); T. 3 li |. = F Nr. 74. — **Nr. 33**: Johanne Nr. 1 (aus M 29); T. si. = F f. 121. — **Nr. 34**: Germinabit Nr. 2 (aus M 53); T. 3 li |. = F f. 140'.

b. 6. Faszikel f. 55—62: 2. Cyklus von Ausschnitten Nr. 35—102; ferner 1 2st. Conductus.

Der 6. Faszikel besteht aus einem Quaternio. Er ist von anderer, wenn auch ähnlichen Schriftcharakter zeigender Hand geschrieben; doch zähle ich des leichteren

Digitized by Google

Citierens wegen die Ausschnitte durchlaufend durch beide Faszikel. Bei Nr. 35—42 und Nr. 98—102 fehlen die Initialen; für Nr. 42 und 98 ist die Vormerkung am Rand erhalten; für die anderen ist sie vielleicht durch Beschneiden des Randes verloren gegangen. Bei Nr. 43 bis 97 sind mit Ausnahme von Nr. 47 die Initialen klein im Text vorgezeichnet.

Aus O 2. [**f. 55**] **Nr. 35**: Tamquam Nr. 5; T. si 3 li |. = F Nr. 9. Mot.-Qu. Nr. 635 Ad veniam F 1, 1; Ma f. 102; W_2 1, 8; 2, 1. [μ]. — **Nr. 36**: Tamquam Nr. 6; T. $\sigma\gamma$. — **Nr. 37**: Tamquam Nr. 7; T. a. $\sigma\gamma$; b. wechselnd 3 li | 2 si | und 3 li 2 si |.

Aus M 1. **Nr. 38**: Dominus Nr. 8; T. 3 li |. = F Nr. 27. — **Nr. 39**: Dominus Nr. 9 a; T. si 3 li 2 li si |. = Nr. 9 b; T. si 2 li 3 li si |: F Nr. 30 mit Rasur am Anfang. — [**f. 55'**] **Nr. 40**: Dominus Nr. 10; T. si 3 li |. = F Nr. 229. — **Nr. 41**: Dominus Nr. 6; T. 3 li |. = W_1 Nr. 8; F Nr. 35.

Aus M 2. **Nr. 42**: Nobis Nr. 4; T. 3 li |. — [**f. 56**] **Nr. 43**: Venite Nr. 4; T. 3 li |.

Aus M 3. **Nr. 44**: Ne Nr. 6 a; T. si 3 li 2 li si | beginnend, beim Zeilenwechsel: si 3 li 3 li | fortfahrend. = Nr. 6 b; T. si 2 li 3 li si |: F Nr. 48.

Aus M 11. **Nr. 45**: Mus Nr. 2 a; T. 3 li 2 li si |. = Nr. 2 b; T. 2 li 2 li 2 si |: F f. 106'. = Nr. 2 c; T. 2 li 3 li si |: W_2 f. 70 2. Durchführung. — **Nr. 46**: Mus Nr. 3 a; T. si 3 li ||. = Nr. 3 b; T. si | 3 li ||: F Nr. 67.

Aus M 12. **Nr. 47**: Et confitebor Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 68 1. Durchführung.

Aus M 13. **Nr. 48**: Domino Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 81 1. Teil. — [**f. 56'**] **Nr. 49**: Quoniam Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 81 2. Teil. — **Nr. 50**: In seculum Nr. 6 a; T. a. 3 li si |; b. 2 si | 3 li |. = Nr. 6 b; T. a. si | 3 li |; b. 2 si | 3 li |: F Nr. 90. — **Nr. 51**: In seculum Nr. 7; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 86. — **Nr. 52**: In seculum Nr. 8; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 87.

Aus M 14. **Nr. 53**: Nostrum Nr. 4; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 96. — [**f. 57**] **Nr. 54**: Nostrum Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = F f. 109; W_2 f. 72. Mot.-Qu. Nr. 215 Gaudeat devotio W_1 f. 107'; F 1, 8; W_2 1, 11; 2, 7; Tort. [μ]. — **Nr. 55**: Latus est Nr. 3; T. si 3 li |. = F Nr. 99. — **Nr. 56**: Latus est Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 104. Mot.-Qu. Nr. 231—232 Homo quam sit F 1, 11 (Text vom Kanzler Philipp); Stupeat W_2 2, 49; Tort.; Oxf. Add f. 129. — **Nr. 57**: Latus est Nr. 5. T. 3 li |; in der Mitte einmal 12 si | (in F 8 si | 4 si |). = F Nr. 101. Mot.-Qu. Nr. 228 Latex W_1 f. 81; F f. 230'; Stuttg. f. 30'; Oxf. Rawl.

Aus M 16. [**f. 57'**] **Nr. 58**: Dum loqueretur Nr. 2 a; T. 3 li 2 li 2 si | mit Abweichungen. = Nr. 2 b; T. 2 li 3 li 2 si |: F Nr. 108. — **Nr. 59**: Dum loqueretur Nr. 1 a; T. 3 li |; Du. im 1. Modus. = Nr. 1 b; T. 3 li |; Du. im 2. Modus: F f. 110'.

Aus M 18. **Nr. 60**: Mors Nr. 3; T. 4 si |. = F Nr. 113. — **Nr. 61**: Mors Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 112.

Aus M 22. **Nr. 62**: Ferens pondera Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 115; W_2 f. 73.

Aus M 23. **Nr. 63**: Ta Nr. 3 a; T. 3 li 2 li |. = Nr. 3 b; T. 2 li 3 li |: F Nr. 123. Mot.-Qu. Nr. 308 Hostem F 2, 7. [μ]. — [**f. 58**] **Nr. 64**: Ta Nr. 4 a; T. 3 li 2 si |. = Nr. 4 b; T. 3 li | 2 si |: wohl Na Nr. 2 (aus M 42) F f. 133'; W_2 f. 87.

Digitized by Google

Aus M 29. **Nr. 65**: Mulierum Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 120'; W_2 f. 75'. Mot.-Qu. Nr. 369 und 370 Mulieris marcens F 2, 23; W_2 2, 42; A la revenue W_2 4, 21. — **Nr. 66**: Johanne Nr. 2; T. 4 si |. = F Nr. 147; W_2 f. 76.

Aus M 27. **Nr. 67**: Amoris Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 119'. Mot.-Qu. Nr. 368 A cele Mo 6, 245.

Aus M 32. [**f. 58'**] **Nr. 68**: Go Nr. 7; T. 3 li |. = F Nr. 152. — **Nr. 69**: Go Nr. 5; T. 3 li |. = F Nr. 154; W_2 f. 77.

Aus M 33. **Nr. 70**: Tes Nr. 2; T. 3 li | 2 si |. = F f. 124; ferner vielleicht = A Nr. 3 (aus M 46) F Nr. 443. — **Nr. 71**: Tes Nr. 3: T. 3 li |. Wohl = A Nr. 1 (aus M 46) W_1 f. 48'; F f. 136.

Aus M 34. **Nr. 72**: Gaudete Nr. 2; T. 4 si |. = F f. 126 (T. $\sigma\gamma$). — **Nr. 73**: Gaudete Nr. 3; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 164 und 267. — [**f. 59**] **Nr. 74**: Regnat Nr. 5; T. 2 si | 3 li |. — **Nr. 75—76**: Regnat Nr. 2 und 3; T. 2 si | 3 li. = F f. 126 als eine zusammenhängende Komposition. W_1 Nr. 75—76 Mot.-Qu. Nr. 437 Flos de spina F 1, 19; Ma f. 126'; W_2 2, 6 und 56; Mo 3, 44; Bes Nr. 21'; Mü C f. 75'. [μ]. — **Nr. 77**: Reg Nr. 6; T. 6 si |. = Reg F Nr. 165. Mot.-Qu. Nr. 444 Deus omnium F 2, 12. — **Nr. 78**: Regnat Nr. 7; T. $\sigma\gamma$. = Reg F Nr. 167. Mot.-Qu. Nr. 441 Hodie Marie F 1, 21; Ma f. 103. [μ].

Aus M 37. [**f. 59'**] **Nr. 79**: Filia Nr. 2; T. $\sigma\gamma$. = W_1 f. 41'; F f. 128' 2. Durchführung; W_2 f. 84. — **Nr. 80**: Filia Nr. 4a und 5a; T. a. 3 li | (Du. im 1. Modus); b. 3 li 2 li si |. = Nr. 4b; T. 3 li |; Du. im 2. Modus: Fili F Nr. 178. — Nr. 5b; T. 2 li 3 li si | und 2 li 2 li 2 si | wechselnd: F Nr. 179.

Aus M 40. **Nr. 81**: Tes autem Nr. 2; T. $\sigma\gamma$. = F f. 131'. Mot.-Qu. Nr. 487—488 Deum querite F 2, 17; W_2 2, 23; Juste vivere W_2 2, 36. — **Nr. 82**: Non deficient Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = F f. 131' 2. Durchführung.

Aus M 41. [**f. 60**] **Nr. 83**: Domine Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = F f. 132; W_2 f. 85'. — **Nr. 84**: In virtute Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = F f. 132; W_2 f. 86.

Aus M 42. **Nr. 85**: Na Nr. 3; T. 3 li | 2 si |. Wohl = Ta Nr. 5 (aus M 23) F Nr. 128.

Aus M 44. **Nr. 86**: Hympnis Nr. 1; T. a. 3 li |; b. si. = F f. 134'; ist die 2. Durchführung = W_2 f. 80'?

Aus M 48. [**f. 60'**] **Nr. 87**: Tam Nr. 4; T. 4 si |. = Go Nr. 8 (aus M 32) F Nr. 262. — **Nr. 88**: Tam Nr. 5; T. $\sigma\gamma$. — **Nr. 89**: Tam Nr. 6a; T. 3 li |; Du. im 1. Modus. = Nr. 6b; T. 3 li |; Du. im 2. Modus: Go Nr. 9 (aus M 32) F Nr. 155 1. Durchführung.

Aus M 49. **Nr. 90**: Ra Nr. 2; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = F f. 138 2. und 3. Durchführung. Mot.-Qu. Nr. 505 Letetur justus F 2, 15; W_2 2, 10. — **Nr. 91**: Et spera Nr. 3a; T. si | 3 li 2 li si | (die 2. und 3. Periode: si 3 li 2 li si |). = Nr. 3b; T. si 2 li 3 li si |: Et sperabit F Nr. 190.

Aus M 50. **Nr. 92**: Illi Nr. 4; T. $\sigma\gamma$. — [**f. 61**] **Nr. 93**: Illi Nr. 5a; T. si 3 li 2 li si | mit Abweichungen. = Nr. 5b; T. si 2 li 3 li si |: F Nr. 192. — **Nr. 94**: Qui conserva Nr. 4 und 5a; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li 3 li si | mit Abweichungen. = Nr. 4: Qui conservaret F Nr. 194 und 278. — Nr. 5b; T. 3 li 3 li si |: Qui conservaret F Nr. 193. — **Nr. 95**: Qui conserva Nr. 2; T. 3 li | 2 si |. = F f. 139.

Digitized by Google

Aus M 51. **Nr. 96**: Torium Nr. 3; T. 3 li |. = F f. 139'; wohl = Rabo Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 70'. Mot.-Qu. Nr. 516 Christe via F 2, 16; W_2 2, 19. — **Nr. 97**: Torium Nr. 5; T. $\sigma\gamma$. = F Nr. 199. — [**f. 61'**] **Nr. 98**: Potentem Nr. 4 und 3; T. a. 3 li |; b. $\sigma\gamma$. = Nr. 4: F Nr. 201. — Nr. 3: F f. 139' 2. Durchführung; W_2 f. 83' 2. Durchführung. — **Nr. 99**: Potentem Nr. 2; T. $\sigma\gamma$. = W_1 f. 47; F f. 139' 1. Durchführung; W_2 f. 83' 1. Durchführung; wohl = Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71. — **Nr. 100**: Potentem Nr. 5; T. 3 li |. Ist es = Sanctum Nr. 2 (aus M 12) F f. 107'? — **Nr. 101**: Et exaltavi Nr. 6; T. 3 li |. Wohl = Tebor Nr. 6 (aus M 12) F Nr. 69.

Aus M 53. **Nr. 102**: Et florebit Nr. 2; T. si 3 li |. = F f. 141. Mot.-Qu. Nr. 524 Ecclesie vox F 1, 23; Ma f. 104; W_2 2, 29; vgl. Lo Ha 7, 47. [μ].

Nr. 102 schliesst **f. 62** Acc. I. Den Schluss des Faszikels bildet der 2 st. Conductus: [R]ose nodum f. 62 Acc. II bis f. 62' Acc. V (Text: Mi. Nr. 259; Anal. hy. 20, 89; Ch. 17584). f. 62' Acc. VI ist frei.

Der am meisten in die Augen springende Unterschied dieser 102 Perotinischen oder (vielleicht mit einer oder der anderen Ausnahme) dem Zeitalter Perotins entstammenden Clausule gegenüber den älteren Leoninischen Kompositionen dieser Abschnitte im Magnus Liber, wie W_1 sie überliefert, betrifft die rhythmische Behandlung des T. Anon. IV (C. S. 1, 342) spricht mit Recht besonders von diesem in der Tat wichtigsten Entwicklungsfortschritt, wenn er in Hinsicht auf Perotins Clausule-Kompositionen gegenüber Leoninus, dem „optimus Organista", Perotinus Magnus als „optimus Discantor" bezeichnet. Er betont damit mit Recht Perotins Fortschritte auf dem Gebiet des Ausbaus einer strengeren, alle Stimmen gleichmässig beherrschenden mensuralen Rhythmik gegenüber der altertümlicheren, im T. einfacheren, vielfach freieren und ungebundeneren organalen Rhythmik Leonins auch in der Komposition dieser T.-Abschnitte, Fortschritte, die wir bereits aus dem Vergleich der Kompositionen des 5. und 6. Faszikels mit denen des 3. und 4. Faszikels in W_1 deutlich ersehen.

Was daneben der Anon. über die Zahl und die Anschauung seiner Zeit von dem rein künstlerischen Wert der Perotinischen Clausule andeutet („plurima meliora"), findet bei der Betrachtung des ungeheuer grossen Clausule-Repertoires von F (Faszikel 5 mit 462 Ausschnitten; weitere Ausschnitte in anderen Faszikeln; aus dem Magnus Liber in F hebe ich in Kap. II 111 Mess- und 9 R-„Teile" heraus u. s. f. u. s. f.) und der überaus reichen Geschichte, die diesen Clausule-Kompositionen in Organum- und Motettenform beschieden war — ich skizzierte die Geschichte einiger besonders charakteristischer Beispiele zuerst 1906 (Sammelb. 7, 525 ff.) und 1909 (Riemann-Festschrift 209 ff.), während ich im vorliegenden Werk eine, soweit z. Z. möglich, zunächst bibliographisch erschöpfende Darstellung zu geben versuche —, seine volle Bestätigung.

Ich betrachte zuerst wie beim Magnus Liber die T.-Rhythmen der 102 Clausule im Zusammenhang. (Neben der Gesamtzahl der einzelnen Fälle gebe ich in ( ) die Verteilung auf die 2 Cyklen bezw. den Anhang des 1. Cyklus; mit * bezeichne ich die in der späteren Überlieferung geänderten Rhythmen). Es sind, da Nr. 8 und 41

Digitized by Google

identisch sind und da in 11 Fällen (4 + 7; Nr. 1, 24, 26, 27; 37, 50, 80, 86, 90, 94 und 98) der T.-Modus der einzelnen Durchführungen der T.-Melodie einmal wechselt, in Summa 112 Fälle.

Rein organale Rhythmen kommen gar nicht vor. Simplices-Folgen ohne Pauseneinschnitte finden sich 2 mal (0 + 1 + 1; Nr. 33 und 86b). Der $\sigma\gamma$-Rhythmus erscheint in 20 Fällen (5 + 1 + 14; Nr. 1a, 3, 4, 9, 14; 31; 36, 37a, 51, 61, 73, 78, 79, 81, 88, 92, 94a, 97, 98b, 99). Verwandt sind die 4 Fälle: 4 si | und der eine: 6 si | (sämtlich im 2. Cyklus; Nr. 60, 66, *72, 87; 77), da die Pausensetzung in derartigen Fällen nicht überall so regelmässig wie hier in W_1 ist und derartige T., ohne dadurch die Komposition wesentlich zu verändern, gelegentlich auch als $\sigma\gamma$ erscheinen. Unregelmässig ist nur Nr. 57 (im 2. Cyklus; einmal 12 si |, in F 8 si | 4 si | in der Mitte, sonst 3 li |). Die bisher genannten 28 Fälle, in denen keine regelmässig durchgehende T.-Ligierung statthat, nehmen also nur den 4. Teil der Gesamtzahl der Fälle in Anspruch, eine im Vergleich mit dem entsprechenden Resultat der Betrachtung des 3. und 4. Faszikels ausserordentlich niedrige Verhältniszahl.

In nicht weniger als $^3/_4$ der Gesamtzahl der Fälle herrscht im T. ein streng durchgeführter, in lauter Perioden von gleicher Tonzahl sich gliedernder „Modus". Die einfachste schon im Magnus Liber in W_1 vorkommende Form: 3 li |, die ρ ρ ρ ɣ, ρ ρ ρ - und ρ· ρ· ρ· - ·, 1., 2. und 5. T.-Modus mit dem 1., 2. oder 3. Modus im Du. bedeuten kann, überwiegt hier wie in allen späteren Sammlungen des Notre Dame-Repertoires erheblich (41 Fälle — Nr. 8 und 41 einfach —; 17 + 2 + 23 — Nr. 8 und 41 doppelt gerechnet —). Während aber dieser „Modus" im Magnus Liber von W_1 der einzige überhaupt vorkommende ist, schreitet Perotin zur Bildung einer ganzen Reihe neuer „Modi", deren einzelne Perioden aus 4 bis 7 Tönen bestehen, die schon in dem leider nur fragmentarisch erhaltenen 1. Cyklus nicht fehlen und die dann in noch etwas gesteigertem Mass dem 2. Cyklus von Clausule ein fortschrittliches Gepräge geben, weiter.

In Perioden von je 4 Tönen verlaufen die Tenores Nr. 35, 40, 55, 102 (si 3 li |); *50a (3 li si |); *46 (si 3 li ||); sämtlich im 2. Cyklus;

in solchen von je 5: Nr. *63 (3 li 2 li |); 1b, *20; *64 (3 li 2 si |); 37 (3 li | 2 si | und 3 li 2 si | wechselnd); 5, 23, 24b, 25, 26b, 27b, 30; 50b, 52—54, 70, 74—76, 82—85, 90b, 95 (7 + 14 $^1/_2$ Fälle; 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |);

in solchen von je 6: Nr. 11 (2 li 2 li 2 si |); 10 (2 li 3 li si |); *45, *80b (3 li 2 li si |); *22 (3 li 2 li si | mit 2. Modus im Du.);

in solchen von je 7: Nr. *94b (3 li 3 li si | mit Abweichungen); *58 (3 li 2 li 2 si | mit Abweichungen); *39 (si 3 li 2 li si |); *44, *93 (si 3 li 2 li si | mit Abweichungen); *91 (si | 3 li 2 li si | und si 3 li 2 li si |).

Der häufigste Modus darunter ist 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |, ein T.-Rhythmus, der auch später stets eine bedeutende Rolle gespielt hat und aus der Kombination des Taktrhythmus und eines im engeren Sinne modalen Rhythmus besteht. Mit 21 $^1/_2$ unter 43 Fällen nimmt er genau die Hälfte aller mehr als 3 tönigen Modi-Fälle überhaupt in Anspruch. Die einzelnen übrigen Rhythmen dieser Art kommen nur in wenigen oder mehrfach sogar nur singulären Fällen vor; in ihrer Gesamtheit stellen

Digitized by Google

sie aber einen für den allgemeinen Eindruck der T.-Rhythmik des 5. und 6. Faszikels von W_1 durchaus stark ins Gewicht fallenden Faktor dar.

Wenn die 4- und 7 tönigen Modi auch im 1. Cyklus, wenigstens im erhaltenen Teil des 1. Cyklus, nicht vorkommen, so spielen doch auch hier bereits die 5- und 6 tönigen eine so bemerkenswerte Rolle, dass mir der 2. Cyklus nur in numerischer, nicht in prinzipieller Hinsicht weiter über den 1. Cyklus hinauszugehen scheint. In W_1 dominiert dabei durchweg der 1. Modus, während der 2. ebenso wie der 3. Modus im Du. hier wie sonst im 5. und 6. Faszikel nur selten vorkommen. Ausgesprochen 2. T.-Modus tritt nur in Nr. 10 und 11 auf, den beiden einzigen Fällen, in denen 6- und 7 tönige Modi in späteren Handschriften rhythmisch nicht geändert werden. Sonst wird bei diesen Modi stets und bei 3—5 tönigen mehrfach die älteste rhythmische Form von W_1 in F aufgegeben; und W_2 kehrt in den (allerdings nicht häufigen) Fällen, in denen es Clausule dieses Repertoires mit derartigen Modi überliefert, nie zum 1. Modus von W_1 zurück, wenn F ihn inzwischen in den 2. Modus geändert hat (bei Nr. 45 ändert W_2 den T.-Modus sogar zum 2. Mal), während in der Auswahl der Clausule-Kompositionen für die Hauptfassung des Magnus Liber W_2 mehrfach mit W_1 gegen F übereinstimmt.

Die Gesamtzahl der Modus-Differenzen zwischen W_1 und F beträgt 17 (2 + 15; Nr. 20, 22; 39, 44—46, 50a, 58, 59, 63, 64, 80a, 80b, 89, 91, 93, 94b). — Bei den in der gleichen Clausula wechselnden Modi sind meist beide Rhythmen einfach: a. $\sigma\gamma$, b. 3 li 2 si | bezw. 3 li | 2 si | in Nr. 1 und 37; a. 3 li |, b. 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |, eine dauernd in derartigen Fällen oft verwendete Rhythmenfolge, in Nr. 24, 26, 27 und 90; a. 3 li |, b. $\sigma\gamma$ in Nr. 98; a. 3 li |, b. si in Nr. 86. Dreimal verbindet sich ein seltener Rhythmus mit einem häufigen: a. 3 li si |, b. 2 si | 3 li | in Nr. 50; a. 3 li |, b. 3 li 2 li si | in Nr. 80; a. $\sigma\gamma$, b. 3 li 3 li si | in Nr. 94. — Dass die $\sigma\gamma$-Rhythmen im 2. Cyklus eine bedeutendere Rolle als im 1. spielen, scheint mir damit zu erklären zu sein, dass der 1. Cyklus, der zuerst dazu bestimmt war, die alten fast durchgehends in si | oder $\sigma\gamma$-Rhythmus komponierten Leoninischen „Teile“ zu ersetzen, die neue streng modale T.-Rhythmik lebhafter zu Wort kommen lässt als der 2. Cyklus, der in dieser Hinsicht etwas konservativer ist und dies sein konnte, da Perotin es sich ja keineswegs zur Aufgabe stellte, nun etwa alle derartigen älteren, nicht streng modalen T.-Rhythmen zu verpönen.

Was weiter die Verbreitung und die spätere Geschichte der 101 ältesten „Clausule“ der Perotinischen Zeit (Nr. 8 und 41 einfach gezählt) angeht, so ergibt sich auch dafür ein völlig anderes Bild als für die Leoninischen Kompositionen der gleichen Abschnitte.

Singulär in W_1 bleiben nach meiner bisherigen Kenntnis nur 10 (Nr. 7, 13, 15, 36, 37, 42, 43, 74, 88 und 92), eine, wie mir scheint, äusserst geringe Zahl, wenn man in Betracht zieht, dass bisher nur 2 weitere Handschriften mit derartigen 2 st. Werken überhaupt bekannt sind. Nr. 79, ferner wohl Nr. 71 (mit anderem Text) und Nr. 99 sind aus der Magnus Liber-Fassung von W_1 hier wiederholt, reichen also eventuell in eine ältere Epoche zurück.

In die Hauptfassung des Magnus Liber in F sind anscheinend $37^1/_2$ Clausule

Digitized by Google

aufgenommen. 28 Werke (Nr. 1, 2, 10, 12, 20, 21, 23, 26, 29, 33, 34, 45, 54, 59, 62, 65, 67, 70, 72, 75, 76, 81, 83, 84, 86, 95, 96 und 102) bilden unverändert in Text und Umfang im Magnus Liber in F die Hauptkomposition des betreffenden Tenors; Nr. 79, 82, 90, 98b und 99 bilden in F nur einen Teil der in F erweiterten Hauptkomposition des textlich gleichen T.; Nr. 28 und ebenso wohl Nr. 11, 64, 71 und 100 sind mit anderem Text im Magnus Liber in F verwendet — Nr. 11 und 28 sind dabei erweitert; die anderen blieben unverändert —. Berücksichtigt man, dass in den 101 erhaltenen Clausule von W_1 im ganzen nur 49 T.-Texte und nur 45 T.-Melodien (die T. Nr. 16 bis 19 Manere und 92—93 Illi, Nr. 22 Ta und 85 Na, Nr. 28f. und 68f. Go und 87 bis 89 Tam, Nr. 47 Et confitebor und 101 Et exaltavi sind melodisch identisch) bearbeitet sind und F für jeden T.-Text nur je eine Komposition in die Hauptfassung des Magnus Liber aufnehmen konnte, so ergibt sich als Resultat, dass in nicht weniger als etwa $^4/_5$ der überhaupt möglichen Fälle die neuen Kompositionen aus den Ausschnitt-Faszikeln von W_1 in F in die Hauptfassung des Magnus Liber gewandert sind.

Erheblich grösser kann naturgemäss die Zahl von Clausule sein, die in dem Riesen-Repertoire des Ausschnitt-Faszikels von F wiederkehrt; ihre Gesamtzahl beträgt anscheinend $54^1/_2$. 46 Werke finden sich in F unverändert mit gleichem T. (Nr. 3, 5, 6, 8 = 41, 9, 14, 16—19, 22, 24, 25, 27, 30—32, 35, 38—40, 44, 46, 48—53 55—58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 91, 93, 97, 101); in je 2 getrennte Kompositionen in F zerlegt sind Nr. 4, 80 und 94; ferner Nr. 98, dessen 1. Durchführung in F im Ausschnitt-Faszikel steht, während die 2. in F in die Hauptfassung des Magnus Liber Aufnahme fand und hier anders erweitert wurde; in F erweitert ist Nr. 47; anderen Text legt F unter Nr. 85, 87, 89 und vielleicht unter das zunächst in F in den Magnus Liber aufgenommene Nr. 70 unter. Ausserdem kehren die in F zunächst in die Hauptfassung des Magnus Liber aufgenommenen Nr. 12 (?) und Nr. 23 in F auch in 3st. erweiterter Gestalt (Nr. 12 dabei anscheinend mit Textwechsel) wieder.

In W_2 finden sich von diesen Clausule nur solche Werke, die auch in F nicht fehlen (auch bezüglich der im 1. Cyklus von W_1 verlorenen Werke lässt sich das Gleiche so gut wie sicher sagen). Die Gesamtzahl ist anscheinend $19^1/_2$ (event. $19^2/_2$); auch diese Summe ist in anbetracht des Umstandes, dass die Magnus Liber-Fassung von W_2 nicht alle in W_1 berücksichtigten Gesänge enthält und dass in W_2 Ausschnitt-Faszikel bereits völlig fehlen, verhältnismässig gross. Darunter sind nur 4 Werke, die in W_2 zum 1. Mal in der Hauptfassung des Magnus Liber erscheinen (Nr. 5, 66, 69 und anscheinend mit anderem Text Nr. 16). Die übrigen 16 bezw. 17 stehen sowohl in F wie in W_2 in der Hauptfassung: Nr. 10, 12, 20, 21, 26, 54, 62, 65, 83 und 84 unverändert; ebenso Nr. 79 entsprechend W_1, nicht erweitert wie in F; Nr. 99 und 98b wie in F, so auch in W_2 erweitert; Nr. 45 erst in W_2, noch nicht in F erweitert; ferner wohl Nr. 64 wie in F mit anderem Text; wohl Nr. 96 erst in W_2 mit anderem Text; Nr. 10 ausser in der alten Fassung wohl mit 2 neuen Texten; ferner vielleicht Nr. 86b. So stellt sich für die zuerst in W_1 überlieferten Clausule-Partien als mit der Aufnahme dieser Clausule in die Hauptfassung in F auch im Detail genau übereinstimmend der Magnus Liber in W_2 nicht allzu oft dar.

Digitized by Google

Endlich ist das Weiterleben fast eines Drittels der 101 Clausule in Motettenform hier kurz zu betrachten. Nicht weniger als 29 bezw. 30, zu denen höchstwahrscheinlich sich eine weitere Zahl aus den mit f. 51 und 52 verlorenen Clausule gesellte, dienen als Motetten-Quellen; und zwar, da aus den 4 Clausule Nr. 16—19 und den 2 Nr. 75—76 nur je eine Motette abgeleitet ist, für 25 bezw. 26 Motetten. Von diesen erscheinen zuerst in W_1: als Motetten mit 3 Oberstimmen Nr. 16—19 und 57 (W_1 f. 13 und 81), mit 2 Oberstimmen Nr. 54 (W_1 f. 107'; die Quellen der 2 weiteren Motetten W_1 f. 107 standen höchstwahrscheinlich auf f. 51 oder 52, während die Quelle der 6. in W_1 erhaltenen Motette, W_1 f. 115, im 4.—6. Faszikel von W_1 nicht steht); zuerst in F als 3st. Motetten Nr. 2, 20, 23, 25, 29, 35, 56, 75—76, 78 und 102, als 2st. lateinische Motetten Nr. 5, 26, 27, 30, 63, 65, 77, 81, 90 und 96; als 2st. französische Motetten zuerst in Mü A: Nr. 14, zuerst in Mo 6: Nr. 67; ferner sind die musikalischen Beziehungen zwischen Nr. 3 und der zuerst in W_2 überlieferten Motette Par pou wohl nicht als zufällige anzusehen.

Wenn auch unter diesen lateinischen Motetten, die nach der ältesten Überlieferung in W_1 und F in den nächst ältesten Handschriften Ma und W_2 und in der zerstreuten Motetten-Überlieferung in Tort, Oxf. Add, Oxf. Rawl, Stuttg. und Carm. Bur. recht zahlreich wiederkehren, sich nur wenige befinden, die sich noch in der Epoche des Codex Mo lebensfähig zeigten, so gehören doch zu diesen wenigen immerhin 2 Werke von so interessanter Geschichte wie die In Bethleem-Motette Nr. 20 und die Regnat-Motette Nr. 75—76, beide aus Melismen entstanden, die in F in die Hauptfassung des Magnus Liber aufgenommen sind. Von denjenigen Motetten, die mit mehreren Texten zur gleichen Komposition erhalten sind (Nr. 16—19, 23, 25, 29, 56, 65 und 81) ist nur in einem Fall (Nr. 56) der nicht ursprüngliche Text (falls der Text Stupeat als solcher anzusehen ist) über W_2 hinausgedrungen.

4. 13 3st. Organa im 2., 7. und 8. Faszikel (4 + 5 + 4); der weitere Inhalt des 2. Faszikels (1 4st. Motette und 3 3st. Conductus).

Während der 2st. Magnus Liber von vornherein in einer entsprechend dem Antiphonar und Gradual systematisch geordneten Folge erscheint, verteilen sich in W_1 die 3st. Organa, die wie die 4st. erst von Perotin oder in der Zeit Perotins geschaffen wurden, auf 3 Orte. Eine erste kleine Folge (4 Werke), darunter das vom Anon. IV (C. S. 1, 342) speziell als Schöpfung Perotins genannte All. Nativitas stehen im 2. Faszikel, in dem man nach der Anordnung der Handschrift den vollen Cyklus der 3st. Organa erwarten sollte; 5 weitere folgen in dem Nachtrags-Faszikel 7, der zwischen den Organa- und den Conductus-Teil der Handschrift eingeschoben ist und in Text und Notenschreibung eine von sämtlichen übrigen Faszikeln abweichende Hand aufweist; die letzten 4 endlich (3 volle Organa und 1 Ausschnitt), die W_1 überliefert und die z. T. besonders für die Motetten-Geschichte von hoher Bedeutung sind, folgen erst zusammen mit einigen 3st. Ordinarium-Tropen am Ende des 8. Faszikels, dessen Hauptbestandteil 3st. Conductus sind. Es erscheint auch aus inneren Gründen nicht unwahrscheinlich, in diesen 3 in W_1 noch äusserlich getrennten Gruppen von Organa

Digitized by Google

Tripla auch 3 verschiedenen Entwicklungsstadien dieses Kompositions-Stils angehörige Gruppen zu sehen. Erst F ordnet alle diese Werke (mit Ausnahme des in F fehlenden Gr. Hec dies) vermehrt durch eine Anzahl neuer Organa Tripla in einen grossen Cyklus um; vgl. unten.

Ersatz einzelner Teile in späteren Handschriften durch Neukompositionen fehlt bei den Organa Tripla ebenso wie bei den Quadrupla anscheinend durchweg; dagegen ist hier, da der Codex Mo eine mensurale Umschrift einer Anzahl von Organa Tripla überliefert (vom Magnus Liber und von den Quadrupla sind derartige mensurale Umschriften nicht erhalten), die Frage genauer zu untersuchen, ob nicht bezüglich des rhythmischen Vortrages in der langen Zeit, die zwischen der Schöpfung des Repertoires von W_1 und der Redaktion des Codex Mo liegt, bei der einen oder der anderen Partie Veränderungen eingetreten sind (vgl. oben S. 24).

Zum Hinweis auf die Publikation der Musik verwende ich die Abkürzung: Mk.

a. 2. Faszikel f. 9—16: 4 Organa Tripla, 3 Oberstimmen einer 4 st. Motette und 3 3 st. Conductus.

Der 2. Faszikel besteht aus einem Quaternio.

1. (O 27) f. 9. (℟) Sancte Germane. (℣) O sancte Germane. = F f. 34'; W_2 f. 10; Mo 1, Nr. 11—13.
2. (M 38) f. 10. All. Nativitas gloriose; nach Anon. IV l. c. komponiert von Perotin. = F f. 31; W_2 f. 16; Mo 1, Nr. 9—10. Wie im Magnus Liber f. 42 (vgl. oben) ist in W_1 auch hier dem ℣ „[Opti]mam partem" als 2. Text nachträglich untergelegt. W_2 überliefert die gleiche 3 st. Perotinische Komposition auch mit den ℣-Texten: Sanctissime Jacobe f. 17' und Judicabunt f. 19'.

   Teile: f. 11 Ex semine Nr. 1; T. 3 li 2 si . = 3 st. F f. 32; W_2 f. 17 u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'. — 3 st. Mot.-Qu. Nr. 483—486 Ex semine Abrahe Worc; F 2, 14; W_2 2, 5 (mit Anfang *Se* in mg.); mit Tr.-Text Ex semine rosa Mo 4, 62; Ba Nr. 29; Se j'ai W_2 1, 15; 4, 77; Hyer mein W_2 4, 46. — In Worc ist diese Motette an stelle des Melismas in eine abweichende 3 st. Komposition von M 38 eingesetzt.

   Eine einst zur Bibliothek Karls V. gehörige Handschrift französischer und lateinischer Motetten und Chansons (zuerst in dem von Gilles Malet 1373 aufgestellten Katalog genannt; vgl. Delisle, Le Cabinet des Manuscrits 3, 170, Nr. 1229) beginnt mit „Nativitas gloriose"; vielleicht war es Perotins Komposition.

   Mk.: Aubry pl. 1 phot. W_1 f. 11; pl. 2 phot. Worc 1. Seite; Ba.
3. f. 11'. Benedicamus domino (VI). = F f. 41' Nr. 2; W_2 f. 28 Nr. 2 (in W_1 mit Rasuren im Tr. am Anfang).

   Teile: Domino; T. 3 li . = l. c. — Mot.-Qu. Nr. 762—765 Alpha bovi F 2, 25; Ma f. 131'; Larga manu W_2 2, 62; Hyer matin W_2 4, 48 und sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier de Coincy Ray. Bibl. Nr. 526. Weist die Überlieferung in Ma auf eine verlorene 3 st. Motettenform?

Digitized by Google

4. f. 12'. Benedicamus domino (VII). = F f. 40' Nr. 1; W_2 f. 27 Nr. 1.

5. f. 13. Serena virginum. W_1 überliefert hier nur die 3 Oberstimmen dieser 4st. Motette [Nr. 69]; der T. Manere (aus M 5) fehlt hier. Die musikalische Quelle für den Mot. der 4 Strophen der sehr ausgedehnten Motette bilden Manere Nr. 6—9: W_1 Nr. 16—19 (= F Nr. 42, 44, 43 und 45; mit W_1 Nr. 16 wohl auch Illi Nr. 3 in M 50 W_2 f. 83 identisch). — Serena = 4st. F f. 235; Tr. und Du. (mit T.?) Ma f. 119'; 3st. Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text; identisch [Nr. 70] Manere vivere 2st. W_2 2, 39. — Text: Mi. Nr. 256; Anal. hy. 21, 191.

Serena ist die 1. der 6 in der Umgebung von Conductus und sämtlich ohne T. in W_1 überlieferten Motetten. Da entsprechend dem Motettenbau, in dem die rhythmische Gliederung in dem T. und dem zunächst aus 2 bis 3 Stimmen bestehenden Oberbau verschieden ist, nur der für sich Conductusartig gesetzte Oberbau in Partitur aufgezeichnet wird, stehen die 4st. Motetten unter den 3st. Conductus und die 3st. Motetten unter den 2st. Conductus. Warum hier am Ende des Faszikels der Organa Tripla ein kleiner Motetten- und Conductus-Anhang folgt, ist mir nicht ersichtlich.

6—8. 3st. Conductus: f. 15 Celum non animum; f. 15' Veri floris sub figura (Str. 1 bis 3 von der Haupthand, Str. 4 nachgetragen); f. 16 Leniter ex merito (in W_1 f. 81' ein 2. Mal erhalten). Zur Lit. vgl. Anal. hy. 21, 133; 20, 50; 21, 107; Mi. Nr. 257, 258 und 137. — Die 3st. Komposition von Veri floris, einem Weihnachtslied, das auch im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg stand (Engelhardt, Herrad von Landsberg, S. 134), ist in Übertragung Anal. hy. 20, 235 f. nach F gedruckt, ihr Schluss in Original-Notation ib. 260 auf der Faksimile-Edition von F f. 229'; die 2st. Fassung (ohne Triplum) in London Harl. 524 edierte Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 31 und in Übertragung Oxf. Hist. 1, 309; die 1st. in St. Gall. 383 (nur die Unterstimme) ist Anal. hy. 20, 249 ediert.

b. 7. Faszikel f. 63—68, 68 bis und 69: 5 Organa Tripla.

Der von anderer Hand geschriebene 7. Faszikel besteht aus einem Quaternio, in dem versehentlich 2 Blätter mit der Zahl 68 foliiert sind. Auf f. 64 ist der alte Besitzervermerk (St. Andrews) eingetragen (vgl. oben S. 7). Die Initialen fehlen durchweg im Text, sind auch in margine nicht vorgemerkt.

1. (M 2) f. 63. All. Dies sanctificatus. = F f. 16; Cambridge Un. Libr. Ff II 29 f. 1 und 1' (Schluss fehlt); vom Anon. IV (C. S. 1, 360) erwähnt.
   Teile: f. 64 Nobis Nr. 1. = F f. 17; C f. 1'. — Venite Nr. 1. = F f. 17 (steht das Tr. in Beziehungen zum Du. in Venite Nr. 2?). — f. 65 Lux magna Nr. 1. = F f. 18.

2. (O 9) f. 65'. Crucifixum in carne. = F f. 25'.

3. (M 32) f. 67'. (Gr.) Benedicta. (℣) Virgo dei. = F f. 29.
   Teile: Go Nr. 1. = F f. 29'.

Digitized by Google

4. (O 16) f. 68 bis. (R) Stirps Yesse. (℣) Virgo dei. = F f. 26'.
   Teile: Yesse Nr. 1. = F f. 27 2. Komposition. — f. 69 Ejus Nr. 1. = F f. 28 2. Komposition.
5. f. 69. Benedicamus domino (I Nr. 9). = F f. 42' Nr. 3 mit Umstellung von Tr. und Du.
   Teile: Domino Nr. 1. = F f. 43.

c. Die 4 Organa Tripla im 8. Faszikel.

Sie beginnen f. 85' gegen Ende der 2. unvollständig erhaltenen Lage des 8. Faszikels (im Quaternio f. 79—86 fehlen f. 82 und 83; die Foliierung von 85 ist irrig in 83 korrigiert) und nehmen einen grossen Teil des 3. Quaternio (f. 87—94) in Anspruch. Sie scheinen von der Haupthand geschrieben zu sein.

1. (O 2) f. 85'. (R) Descendit de ce[lis. (℣) Tam]quam sponsus. (Die Unterlage der Textsilben „lis Tam" ist im Codex vergessen). = F f. 14; W_2 f. 7'; Lo A f. 82. Mk. vgl. bei F.
2. (M 14) f. 86'. All. Pascha nostrum. = F f. 23; W_2 f. 21'.
   Teile: f. 87' Nostrum Nr. 1; T. 3 li 2 si. = F f. 23'; W_2 f. 22'. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 216—217 Nostrum est F 1, 9; Hui matin R Nr. 9; N Nr. 32. — f. 88 Latus est Nr. 1; T. 3 li 2 si. = F f. 24; W_2 f. 23; 2 st. F f. 109'; W_2 f. 72. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix venie F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W_2 2, 21; Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. [*a*].

Es folgt ein Conductus auf Erzbischof Wilhelm von Bourges († 1209): f. 88 O felix Bituria (vgl. Anal. hy. 21, 171; Mi Nr. 140).

3. (M 13) f. 90. (Gr.) Hec dies. (℣) Confitemini; das einzige in W_1 grösstenteils singuläre Organum Triplum.
   Teile: Hec dies Nr. 1. — f. 90' Domino quoniam Nr. 1; T. 2 si 3 li; dann 3 li. Wohl = 2 st. F Nr. 238 (Domino quoni). — In se[culum] Nr. 1; T. 3 li (die Textsilben „culum" fehlen irrig im Codex).
4. (Aus M 45) f. 91. In odorem Nr. 2, der einzige 3 st. Ausschnitt im Codex W_1, der eine mehrstimmige Komposition des ganzen All. Dilexit nicht enthält; T. 3 li. = F f. 45 (ebenfalls als Ausschnitt; doch geht in F f. 38' eine 3 st. Komposition des All. vorher). — 3 st. Mot.-Qu. Nr. 495—497 Mens fidem F 2, 1; Ma f. 130'; W_2 2, 11 (mit Anfang *Quant* in mg.); mit Tr. Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; Bes Nr. 15; Tr. Encontre und Mot. Quant fueillant W_1 3, 1; Mo 5, 95. [*a*].

Unter den 3 st. Organa sowohl des 2. wie des 8. Faszikels finden sich mehrere ganz oder teilweis sehr verbreitete Kompositionen. Die Abschnitte „Ex semine" und „Latus est", beides 3 st. Mot.-Qu., sind in F in 2 st. reduzierter Fassung auch in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt. 4 Clausule dienen als 3 st. Mot.-Qu. (Ex semine, Nostrum, Latus, In odorem), eine 5. (Domino) als 2 st., doch ist die daraus abgeleitete Motette überhaupt nicht in 3 st. Fassung erhalten. Die *In odorem*-Motettengruppe hat eine äusserst reiche Geschichte; die Geschichte der *Ex semine*-Motette

Digitized by Google

führt bis Mo und Ba, die der *Latus*-Motette bis Mo. Alle 5 erscheinen mit verschiedenen Motetus-Texten. So sind die musikalischen Anregungen dieser beiden Gruppen von 3 st. Organa sehr weitreichend. Wenn wir auch bisher unter den Werken von W_1 nur All. Nativitas Perotin mit Sicherheit zuweisen können (das 2. vom Anon. IV l. c. als Perotins Werk genannte Triplum, das All. Posui, tritt erst in F auf), so macht doch die Aussage des Anon., Perotin komponierte „Tripla plurima nobilissima sicut All. Posui adjutorium; Nativitas" die Zuweisung auch von Werken wie dem 3 st. All. Pascha und der Clausula: In odorem, die das gleiche Prädikat verdienen, an Perotin höchst wahrscheinlich.

Im Gegensatz zu den Organa des 2. und 8. Faszikels bleiben alle Teile der Organa des 7. Faszikels ohne T.-Modus und ohne Motetten-Beziehungen; auch kehrt keines dieser Organa in W_2 wieder.

5. 1. Faszikel, aus dem nur f. 3—6 erhalten sind: 3 4 st. Organa, unter ihnen mindestens 2 von Perotin verfasst.

Der 1. Faszikel war ursprünglich ein Quaternio, dessen 2 äussere Doppelblätter jetzt fehlen.

1. (M 1) [f. 1—2] f. 3. [(Gr.) Viderunt. (℣) Notum fecit do]minus salutare. = F f. 1; Ma f. 13'; in W_2 ganz verloren; Lo A f. 79.
   Sicher die Moteti, wahrscheinlich die ganzen 4 st. Kompositionen Viderunt und Omnes sind die Mot.-Qu. zu Nr. 2 (Vide prophecie) und Nr. 3 (Homo cum mandato); vgl. Ma 2. Abteilung, W_2 f. 167 und Da 521 f. 220'. — Mk. vgl. bei Ma und F.
2. (M 3) f. 3'. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva. = F f. 4; Ma f. 17; W_2 f. 1 (Anfang fehlt). Teile: f. 6 Ne Nr. 1. = F f. 7; Ma; W_2 f. 3'. — Das Gr. und der ℣ sind wie beim 1. Quadruplum die Mot.-Qu. zu Nr. 57 (De Stephani Ma f. 5; W_2 f. 168'; Graz 756 f. 185) und Nr. 58 (Adesse festina Ma f. 5'; W_2 f. 170).
3. (Aus M 18) f. 6'. 4 st. Ausschnitt Mors Nr. 1; T. si | 3 li |. (Schluss fehlt in W_1). = F f. 7; Ma f. 21; W_2 f. 5. — 4 st. Mot.-Qu. Nr. 254—257 Qu. Mors a primi, Tr. Mors que stimulo und Mot. Mors morsu F 2, 5—6; Ma f. 104'; W_2 2, 38 b und a; Mo 2, 35; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; Mors vite vivificacio W_2 2, 37. [μ].

Ob die verlorenen f. 7 und 8 von W_1 auch 4 st. Conductus enthielten, ist unbekannt.

Auch in den späteren Handschriften bleibt das Organa Quadrupla-Repertoire auf diese 3 Werke beschränkt. In der Angabe des Anon. IV (C. S. 1, 342): „Perotinus fecit Quadrupla optima sicut ‚Viderunt, Sederunt' cum abundantia colorum armonice artis" fehlt ein Adjektiv wie „plurima", das der Anon. von Perotins 2- und 3 st. Kompositionen aussagt; so ist dies Repertoire uns wohl bereits in W_1 ganz erhalten und nur das der 2- und 3 st. Organa später weit über das von W_1 überlieferte Repertoire hinaus erweitert worden. Leider ist wiederum für den wichtigen Ausschnitt Mors der Verfasser nicht sicher bekannt.

Digitized by Google

Ein Rückblick auf die Verknüpfung der Motettengeschichte mit den verschiedenartigen, in meiner Beschreibung nach ihrer geschichtlichen Folge geordneten Organa-Faszikeln von W_1 zeigt: Leonins Magnus Liber (Fasz. 3—4) bietet nur eine einer 2st. Motette dienende Mot.-Qu.; den beiden ältesten Cyklen von 2st. Perotinischen Clausule (Fasz. 5—6) entstammen mehr als 25 bezw. 26 Motetten, die in ihrer ältesten Motetten-Form meist 2-, 3- oder 4st. lateinische Motetten mit einem Text in den Oberstimmen, vereinzelt auch 2st. französische Motetten sind; den 3st. Clausule des Repertoires der Organa Tripla (Fasz. 2 und 8) sind weiter mehrere Mot.-Qu. für die ganze musikalische Substanz von 3st. Motetten entnommen, und zwar auch für solche Motetten, die nur in der ältesten Motettenform einen Text in den Oberstimmen, in späteren dagegen einen besonderen Tr.-Text zur alten ursprünglich melismatischen Tr.-Melodie haben; endlich das Quadrupla-Repertoire (Fasz. 1) enthält einerseits in seinen beiden Perotinischen Gradualien 4 höchst interessante wahrscheinlich 4st. Mot.-Qu. zu Motetten mit organalem T., andererseits in seinem Mors-Melisma eine 4st. Mot.-Qu. zu einer stets mit verschiedenen Texten in den Oberstimmen gesungenen Motette, die in vollständiger Gestalt als 4st. Tripelmotette erst in Mo erhalten ist, während die älteren Codices F und W_2 sie als eine der ältesten 3st. lateinischen Doppelmotetten überliefern.

So liegen schon im Organa-Repertoire von W_1 die Keime zu sämtlichen Motetten-Gattungen der ältesten Motetten-Epoche: 1) für Motetten, die ganz auf Melismen als musikalische Quellen zurückgehen: für lateinische Motetten mit organalem T. in Fasz. 1; für lateinische ursprünglich als Doppel- bezw. Tripelmotette angelegte Motetten in Fasz. 1; für lateinische 3st. ursprünglich als Motetten mit einem Text in den Oberstimmen angelegte, später in Doppelmotetten verwandelte Motetten in Fasz. 2 und 8; für lateinische 3st., nicht zu Doppelmotetten gewordene Motetten in Fasz. 8; für lateinische 2st. zahlreich in Fasz. 5 und 6 und in einem Fall auch in Fasz. 4; für 3st. französische Doppelmotetten in Fasz. 8; für 2st. französische Motetten in Fasz. 5 und 6; 2) für Motetten, die nur teilweis Melismen als Quellen benutzen: für 3- und 4st. lateinische Motetten mit einem Text in den Oberstimmen in Fasz. 5 und 6. Ferner knüpft in weitem Umfang an die aus W_1-Melismen zuerst abgeleiteten lateinischen Motetten das in derartigen Fällen allerdings meist singuläre französische Motetten-Repertoire von W_2 an; und einer wenn auch nicht allzu grossen, so doch durchaus ins Gewicht fallenden Zahl von den musikalisch bis auf W_1-Clausule zurückzuführenden Motetten ist in teilweis wechselreicher Gestalt eine lange währende Lebensdauer beschieden gewesen.

6. fol. 70—192: 3 hauptsächlich 3-, 2- und 1st. Conductus, daneben 1 4st. und 4 3st. Motetten, 4 3st. und 4 2st. Organa und 5 3st., 2 2st. und 12 1st. Ordinarium Missae-Tropen enthaltende Faszikel, Faszikel 8—10.

a. 8. Faszikel f. 70—82, 85—94: 3st. Kompositionen.

Die 1. Lage von Faszikel 8 (f. 70—78, 9 Blätter) ist unregelmässig (die 6 äusseren Blätter f. 70—72 und 76—78 sind Doppelblätter, die 3 mittleren, f. 73 vor

Digitized by Google

und f. 74 und 75 nach der Lagenmitte, einzelne Blätter); die 2. Lage (f. 79—86) war ein Quaternio, aus dem f. 83 und 84 fehlen (die Blattstümpfe sind noch vorhanden; vgl. auch oben S. 36); die 3. Lage (f. 87—94) ist ein Quaternio.

Faszikel 8 beginnt mit dem Hauptrepertoire der rein 3st. Conductus; nur das Eröffnungsstück: Porta salutis ave ist 2st. (das 3. System ist freigeblieben). Über die Texte vgl. Milchsack Nr. 122ff.; ferner besonders Anal. hy. 20 und 21, wo fast alle Stücke mit weiteren Literaturangaben wiedergedruckt sind. Erschöpfendes auch über die Conductus hier zu geben, liegt nicht im Plan des vorliegenden Werks, in dem ich mich bez. der Conductus auf gelegentliche Ergänzungen und Berichtigungen zur gedruckten Literatur beschränke.

Der 3. Conductus, f. 72 Presul nostri temporis (Mi. Nr. 124; vgl. auch Anal. hy. 21, 138), steht auch Lo A f. 87'. — Vom 4., f. 73 Dic Christi veritas (vgl. Mi. Nr. 125; Anal. hy. 21, 125) überliefert W_1 nur die 1., Bulla fulminante endende Strophe; vgl. unten F f. 203; Ma f. 114; W_2 f. 33; Lo A f. 88'; Stuttg. f. 31'; Carm. Bur. Nr. 93 und 94; Lo B f. 38'. — Mehrfach folgen den 1. Strophen weitere nach der gleichen Komposition zu singende Strophen, deren Texte in margine aufgezeichnet sind; meist von der Haupthand; beim 10. Conductus, f. 78' Crucifigat omnes (Mi. Nr. 131; Anal. hy. 21, 161) jedoch später nachgetragen (Mundum renovavit; vgl. Anal. hy. 20, 211).

Auf den 14. Conductus, f. 80' Festa Januaria (Mi. Nr. 135), folgen f. 81, äusserlich von den umstehenden 3st. Conductus nicht unterschieden, die 3 Oberstimmen der 4st. Motette [Nr. 228] Latex silice (Text: Flac. Nr. 78; Mi. Nr. 136; Anal. hy. 21, 17); der T. Latus (aus M 14) fehlt wie alle Motetten-T. in W_1; über die Überlieferung dieser 4st. Motette inmitten der 3st. Conductus vgl. die Bemerkung oben S. 35. Die musikalische Quelle ist Latus Nr. 5: W_1 Nr. 57; F Nr. 101; T. 3li|, in der Mitte einmal 12si | bezw. 8si | 4si '. Die Motette ist weiter überliefert 4st. F f. 230'; nur der Mot. in Neumen Stuttg. f. 30'; der Text Oxf. Rawl. In W_1, Stuttg. und Oxf. besteht die Motette, wie das bei den ältesten Motetten gelegentlich, wenn auch selten vorkommt, aus 3 nach der gleichen Komposition zu singenden Strophen; F überliefert nur Strophe 1 und 2.

Es folgen f. 81' und 82' die Conductus: Leniter ex merito (= f. 16; Mi. Nr. 137; Anal. hy. 21, 107) und Isayas cecinit (Mi. Nr. 138; Anal. hy. 20, 54). f. 83 und 84 fehlen. f. 85, dessen Foliierung irrig in f. 83 korrigiert ist, beginnt: nalia probatus; es ist, wie schon Dreves, Anal. hy. 21, 86 feststellte, der Schluss des Conductus: Fulget Nicolaus (Mi. Nr. 139). Über die Organa: Descendit (f. 85'), All. Pascha (f. 86'), den Conductus: O felix Biturią (f. 88; Mi. Nr. 140), das Organum: Hec dies (f. 90) und die Clausula: In odorem (f. 91) vgl. oben S. 36.

Den Schluss des Faszikels bilden 3 Sanctus-Tropen (f. 91' Perpetuo numine; f. 92' Quem pium; f. 93 Laudes deo) und 2 Agnus-Tropen (f. 93' Lux lucis; f. 94' das im 11. Faszikel 2st. komponierte: Mortis dira, vgl. oben S. 11). Die tropischen Bestandteile sind 3st.; die Intonationen (L. Gr. Nr. 4, 2, 12, 10 und 7; Ed. Vat. Nr. 4, 2, 15, 12 und 9) bleiben 1st. Die 2st. Komposition von: Quem pium Mü C f. 29' scheint der 3st. Fassung von W_1 entnommen zu sein; vielleicht gilt das Gleiche auch für das 2st. Mortis dira Mü C f. 30' = Eng f. 117. Die Texte der Sanctus-Tropen sind aus anderen Handschriften Anal. hy. 47, S. 316, 361 und 345, die der Agnus-Tropen ib. S. 375 gedruckt.

Digitized by Google

Weitere 3 st. Conductus und eine 2. 4 st. Motette stehen in W_1 am Schluss des 2. Faszikels; vgl. oben S. 35.

b. 9. Faszikel f. 95—176: 2 st. Kompositionen.

Dieser umfangreichste Faszikel der Handschrift (mehr als ein Drittel des ganzen Codex) besteht aus 10 Lagen, deren 3. (f. 111—120) ein Quinio, deren übrige Quaternionen (beginnend f. 95, 103, 121, 129, 137, 145, 153, 161 und 169) sind.

Seinen Inhalt bildet in der Hauptsache das grosse 2 st. im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert geschaffene Conductus-Repertoire, das in F noch erweitert, in Ma, W_2 und Oxf. Rawl teilweis überliefert ist; einzelne Stücke zerstreut kommen in zahlreichen weiteren Text- und Musik-Handschriften vor, unter denen die Münchener Carmina Burana-Handschrift (lat. 4660) die interessanteste ist. Dass in Frankreich die Wirkung mancher dieser Texte und Melodien noch im 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts stark und anhaltend war, beweist die Aufnahme einer grossen Zahl dieser Stücke in die durch musikalische Einlagen erweiterte Fassung des Roman de Fauvel in der prachtvollen Handschrift Paris B. N. frç. 146 (vgl. Sammelb. 6, 609 f. und P. Aubry in der Einleitung zu seiner photographischen Edition des Roman de Fauvel 1907).

W_1 beginnt mit 4 Conductus, die im 1. Teil 3 st., im 2. Teil 2 st. sind (Mi. Nr. 141—145): f. 95 Salvatoris hodie ... Ecce nomen (Teil 2: Novus Adam), f. 96′ Relegentur ab area (Clausus in testa), f. 98′ Naturas deus (Pauper mundum) und f. 101′ Transgressus legem (Veritati). F zerlegt die Werke, um die 1. Teile den 3 st., die 2. den 2 st. Conductus einzuordnen; vgl. ferner zur Literatur Anal. hy. 20, S. 132, 85, 44 und 81; die 1. Teile des 1., 2. und 4. sind auch Lo A f. 86′, 89′ und 90 überliefert.

Es folgen, f. 104′ von der Gloria-Paraphrase: Gloria in excelsis deo redemptori (Mi. Nr. 146; vgl. Anal. hy. 47, 299) unterbrochen, 4 2 st. Benedicamus domino, die den Officium-Teil des Magnus Liber (Fasz. 3) ergänzen, von denen 3 in F und W_2 in den Magnus Liber selbst gestellt sind.

1. f. 103′ (I Nr. 1). = F f. 86′ Nr. 2; W_2 f. 90 Nr. 1. — Teile: Domino Nr. 3; T. si | 3 li |. = F f. 87; W_2 f. 90.
2. f. 103′ (I Nr. 2). = F f. 86′ Nr. 1; W_2 f. 90′ Nr. 3. — Teile: Domino Nr. 4. = l. c.
3. f. 104 (I Nr. 3). = F f. 87 Nr. 3; W_2 f. 91 Nr. 4. — Teile: Domino Nr. 5. = l. c.
4. f. 105′ (I Nr. 4); in W_1 singulär; es folgt f. 106 der ebenfalls singuläre Tropus: Natus corde patris (Mi. Nr. 147). — Teile: Domino Nr. 6; T. 3 li |. Ist es mit Domino Nr. 10 F f. 88′ Sy. 3 identisch?

Auf den 2 st. Conductus: Monstruosis fluctibus f. 106′ (= F f. 337; Flac. Nr. 18 Ende; Mi. Nr. 148) folgen dann die je 2 Oberstimmen von 3 3 st. Motetten, deren T. wiederum in W_1 fehlen:

f. 107 [Nr. 131] Deo confitemini (= F 1, 6; Ma f. 106; W_2 1, 4; 2 st. W_2 2, 4 a; identisch [Nr. 132] Mout est W_2 1, 16; 4, 58); unmittelbar angefügt:

[Nr. 140] Laudes referat (= F 1, 7; Ma f. 106′; 2 st. W_2 2, 4 b);

f. 107′ [Nr. 215] Gaudeat devotio (= F 1, 8; W_2 1, 11; 2 st. W_2 2, 7; ferner Tort).

Digitized by Google

Von den musikalischen Quellen: Domino und Quoni Nr. 3 (aus M 13; beide T. 2 si | 3 li |; beide F f. 108'; W_2 f. 71) und Nostrum Nr. 3 (aus M 14; T. 2 si | 3 li |; W_1 Nr. 54; F f. 109; W_2 f. 72) überliefert W_1 nur die 3.; doch sind die beiden ersten wohl nur mit f. 51 und 52 hier verloren. Textdrucke: Mi. Nr. 149 und 150; Anal. hy. 49, 224 und 226 (vgl. 20, 185). Über Edition der Mk. vgl. bei F.

Es folgen f. 108 ff. 12 Conductus, Mi. Nr. 151—162, bis auf das hier singuläre f. 109' O quotiens (Mi. Nr. 154; Anal. hy. 21, 19) auch sonst bekannt. Dann wird die Conductus-Reihe wieder durch eine Motette unterbrochen: f. 115 die 2 Oberstimmen der 3 st. Motette [Nr. 59] Qui servare puberem (= F 1, 3; Ma f. 128; Text Oxf. Rawl; Oxf. Add f. 79'. — Die musikalische Quelle ist Ne Nr. 3 aus M 3; T. 3 li |; nur in F f. 101 erhalten. — Text: Mi. Nr. 163; Anal. hy. 21, 157. W_1 und Oxf. Rawl überliefern 3 nach gleicher Komposition zu singende Strophen, F und Ma nur die 1.). — Mk.: vgl. bei F.

Es folgen f. 115' ff. 11 auch sonst bekannte Conductus (Mi. Nr. 164—176); — f. 120 der singuläre Conductus: Si quis amat (Mi. Nr. 177); — f. 120' des 1- bezw. 2 st. tropische Agnus Fons indeficiens (Anal. hy. 47, 393; Melodie L. Gr. Nr. 4; Ed. Vat. Nr. 4); — f. 121 der Conductus: Austro terris (Mi. Nr. 178; Anal. hy. 20, 79); — f. 122' eine 2 st. Komposition des Pater noster (= Ma f. 116; W_2 f. 112'; in F f. 215 durch den Zusatz eines Tr. 3 st. geworden); — f. 123 ff. 18 auch sonst bekannte Conductus (Mi. Nr. 179—197); — f. 144' das singuläre: Adjuva nos deus (Ps. 78, 9); — f. 145 das Ave Maria (= F f. 284'; Ma f. 59'; W_2 f. 114'; zitiert vom Anon. IV C. S. 1, 360); — f. 145' ff. die letzten 26 auch sonst bekannten Conductus (Mi. Nr. 198—224); — endlich f. 176' das 1- bezw. 2 st. tropische Agnus Deus deorum (Mi. Nr. 225; Anal. hy. 47, 384; Melodie L. Gr. Nr. 12; Ed. Vat. Nr. 15).

Ein weiterer 2 st. Conductus steht in W_1 am Ende des 6. Faszikels (vgl. S. 29).

c. 10. Faszikel f. 185—192: 1 st. Kompositionen.

Wie die alte Foliierung ergibt, bestand dieser Faszikel ursprünglich aus zwei Quaternionen (f. 177—192); nur der 2. ist erhalten.

Er beginnt mit „decisis panniculis" (Mi. Nr. 226), dem Schluss von „Quomodo cantabimus" vom Kanzler Philipp († 1236) (1 st. F f. 425'; Text Da 2777 Nr. 21; in anderer Komposition als Mot. einer 3 st. Doppelmotette Fauv f. 32, deren Tr. „Thalamus puerpere" die in W_1 fehlende 2. Strophe des gleichen Liedes bildet; Textdrucke ferner: Flac. Nr. 24; Anal. hy. 21, 165; Roman. Forsch. 6, 456; Fauv). Es folgen f. 185 Ve mundo a scandalis, ebenfalls von Philipp (= F f. 426; Tours; Text Da 2777 Nr. 6; Textdrucke: Mi. Nr. 227; Anal. hy. 21, 148; Rom. Forsch. 6, 449; Luzarche, Office de Pâques S. 67 nach Tours mit dem irrigen Anfang E mundo, vgl. dazu Delisle, Romania 2, 92 f.; der Text der in W_1, Da und Tours fehlenden 4. Strophe „Ve qui gregi deficiunt" ist Fauv f. 6' für eine 4 st. Motette benutzt, ediert Fauv und J. Wolf, Gesch. der Mensural-Notation, Bd. II und III, Nr. 7) und f. 185' das mir bisher sonst nicht nachweisbare: In rama sonat gemitus (auf Thomas Becket; Mi. Nr. 228).

Dann folgen 12 z. T. ungedruckte Sanctus- und Agnus-Tropen, die hier aufgezählt seien, da diese auch für die Tropen-Komposition sehr wichtige Handschrift in

Digitized by Google

Anal. hy. 47 nicht benutzt und nur für die von Milchsack gedruckten Texte angeführt ist. Die 6 Sanctus-Tropen sind: f. 185′ Christe hyerarchia (Textdruck: Mi. Nr. 228; fehlt in Anal. hy. 47), f. 186′ Rex qui cuncta (Anal. hy. 47, 307), f. 187 Omnia qui libras (ib. 307; Flac. Nr. 68), f. 187′ Cunctorum dominans, f. 188 Condita de nichilo, f. 188′ Sanctus ab eterno (ungedruckt). Die 6 Agnus-Tropen sind: f. 189 Archetipi[1]) (Anal. hy. 47, 378), f. 189′ Pectoris alta rigans, f. 190 Qui de virgineo, f. 190′ Lux lucis (ib. 375), f. 191 Humano generi vitam, f. 191 Vulnere quorum (ib. 392).

f. 191′ enthält Z. 9 in abweichendem Schrift- und Notencharakter geschrieben die Eintragung „Qui liber est scriptus, Walterus sit benedictus" mit Noten. f. 192 ist leer.

Der verlorene 1. Quaternio des Faszikels enthielt wohl analog der Zusammensetzung des 8. und 9. Faszikels einen grösseren Teil des Hauptrepertoires der 1 st. Conductus, vor allem wohl weitere Werke Philipps oder solche des Repertoires des Codex Tours 927. Für die Annahme, dass hier auch bereits Oberstimmen 2 st. Motetten standen, lässt sich, wie mir scheint, nichts Positives anführen. So bleibt das Motetten-Repertoire von W_1 auf die sehr geringe Zahl von 6 in ihrer zu ergänzenden vollen Form 4- und 3 st. Motetten (4 st. f. 13 und 81; 3 st. f. 107 f. und f. 115) beschränkt, Motetten, die sämtlich wohl in den älteren Motetten-Handschriften eine grössere Rolle spielen, von denen aber keine einzige mehr in irgend einer Form in die späteren mensuraliter geschriebenen Handschriften übergegangen ist.

Exkurs II: Die der Darstellung des Rhythmus dienende Differenzierung in der Schreibung der Notengruppen in der Quadrat-Notation; die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa, in den ältesten Motetten in ganzem Umfang und in einigen Gattungen der 1 stimmigen Lieder.

Die zwei wichtigsten Fortschritte des Kompositionsstils der liturgischen „Organa" der Pariser Schule des 12. Jahrhunderts gegenüber der schon in den 2 stimmigen Marien-Mess-Kompositionen des letzten Faszikels von W_1 und in noch gesteigertem Mass in den 2 stimmigen Kompositionen aus St. Martial in Limoges in den Codices Paris lat. 1139, 3549 und 3719 und London Br. M. Add. 36881 erreichten freieren Oberstimmenbildung des 2 stimmigen Satzes liegen

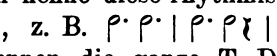
einerseits in der vollen rhythmischen Selbstständigkeit, die das Duplum und unter Umständen weitere Oberstimmen in den Pariser liturgischen Werken erlangen, wobei die einzelnen Töne des breit auseinandergezogenen Tenors oft nur zu den Anfängen oder Schlüssen der oft sehr langen Melodieabschnitte dieser Oberstimmen als Konsonanz erklingen — es entsteht, wie die Theoretiker sagen, ein *cantus non in*

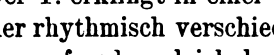
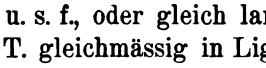
[1]) Die Melodie dieses Agnus-Tropus in W_1 ist mit der von P. Wagner (Revue Music. 2, 1902, 297) aus St. Gall. 383 und O. Marxer (Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte von St. Gallen 1908, S. 204) aus St. Gall. 524 veröffentlichten Melodie des gleichen Textes als Sanctus-Tropus stilistisch verwandt, aber nicht identisch.

Digitized by Google

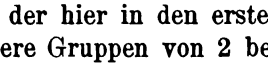
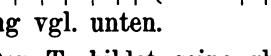
qualibet parte mensuratus, d. h. ganz unmensuriert im T., in den Oberstimmen dagegen rhythmisch bald freier, bald strenger gebildet; es sind dies die Partien, die, weil sie nur in diesen „Organa" vorkommen, später als Charakteristikum des Organum-Stils überhaupt galten, an die die Erinnerung wahrscheinlich noch heute in der musikalischen Terminologie in der Bezeichnung „Orgelpunkt" fortlebt, dem *organicus punctus* der Theorie schon des 13. Jahrhunderts, d. h. dem Zusammenklingen eines langgehaltenen Tons des T. und eines frei sich entwickelnden Du., event. mit weiteren Oberstimmen darüber, im „Organum-Stil" —,

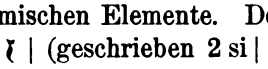
andererseits in der rhythmisch dazu scharf kontrastierenden Bildung von rhythmisch in allen Stimmen auf das Strengste geformten Partien, die hauptsächlich da eintritt, wo die liturgische Melodie einer oder mehrerer Silben, eines Worts oder eines kleinen Textabschnitts selbst sehr melismatisch ist. Da sich hier der T. an der Ausprägung eines strengeren Rhythmus, wie ihn die Oberstimmen hier stets haben, beteiligt und sich diesem strengeren Oberstimmen-Rhythmus hier unterordnet, erklingen seine Töne hier zu einer regelmässigen rhythmischen Folge geordnet, die in 3facher Weise rhythmisch gegliedert sein kann:

1) Der T. geht in wesentlich gleichartigen langen Noten. Dann ist er in lauter Notae simplices geschrieben. Meist finden kleine Pauseneinschnitte, durch senkrechte Striche angezeigt, statt, und zwar meist nach verschieden grossen Tongruppen. Ich nenne diese rhythmische Gliederung des T. die in Simplices-Gruppen (abgekürzt: $\sigma\gamma$), z. B.  u. s. f. Selten ist die Tonzahl dieser Simplices-Gruppen die ganze T.-Durchführung hindurch die gleiche, z. B. 4 oder 6 (abgekürzt: 4 si | bezw. 6 si |); ebenso selten fehlen die Pauseneinschnitte ganz, so dass der T. als ununterbrochene Simplices-Reihe geschrieben wird (abgekürzt: si).

2) Der T. erklingt in einer regelmässig durch Pauseneinschnitte gegliederten Folge entweder rhythmisch verschiedenwertiger Töne, z. B.  oder  u. s. f., oder gleich langer Töne, z. B. . Im 1., 2. und 4. Fall ist dann der T. gleichmässig in Ligaturae (bezw. Conjuncturae) ternariae mit Pausenstrich nach jeder Ligatur geschrieben (ich bezeichne dies: 3 li |); im 3. Fall sind entweder nur die letzten 3 Töne ligiert und die Anfangsnote bleibt eine Nota simplex (si 3 li |), oder — was erst später häufiger wird — alle 4 sind ligiert (4 li |).

NB.: Unter „Ligaturen" sind die in einigen speziellen Fällen verwendeten Conjunkturen, die ebenso wie die Ligaturen nur Umbildungen der entsprechenden Neumenformen in die Quadrat-Notation sind, stets mit zu verstehen, da zwischen den Ligaturen und Conjunkturen der gleichen Notenzahl nur graphische, keine Bedeutungs-Unterschiede bestehen.

Oder der hier in den ersten 3 bezw. 4 Tönen angeschlagene Rhythmus kann sich um weitere Gruppen von 2 bezw. 3 Tönen erweitern, bevor der Pauseneinschnitt kommt, z. B.  oder oder  u. s. f.; über die Schreibung vgl. unten.

3) Der T. bildet seine rhythmischen Gruppen aus der Verbindung dieser beiden rhythmischen Elemente. Der Rhythmus der einzelnen T.-Perioden lautet z. B.:  (geschrieben 2 si | 3 li |), oder umgekehrt mit dem 2. Glied beginnend

Digitized by Google

(3 li | 2 si |), oder | (geschrieben si | 3 li |) u. s. f. u. s. f. Die seit Perotin in grosser Mannigfaltigkeit vorkommenden rhythmischen Formen dieser Art sind erschöpfend bei W_1 Faszikel 5—6, F Faszikel 5 und Motetten-Faszikel 1 und St. V genannt.

Dass die gleiche Ligaturform der Ligatura ternaria hier 4fach verschiedene Bedeutung hat (, , und , also insgesamt den Wert von 5, 4, 6 bezw. 9 Viertel in der hier gewählten Übertragungsart in moderne Noten), ist ein Beweis für den primitiven noch unausgebildeten Charakter dieser Notenschrift. Dass trotzdem kein Missverständnis ihrer Bedeutung in den Organa-T. möglich ist, ist der geistreichen Ausbildung der Ligaturen-Schreibung der melismatischen Oberstimmen zu verdanken, die dazu stets in einer regelmässig festgehaltenen rhythmischen Folge, und zwar von rhythmisch verschiedenwertigen Tönen erklingen, aber in melodischen Perioden, die gewöhnlich länger als die T.-Perioden und nie regelmässig durch Pauseneinschnitte gegliedert sind, z. B. | oder | oder | oder in Perioden von 5 und mehr $^3/_4$ Takten im Wechsel mit kleineren Perioden u. s. f.

Man kam zwar noch nicht auf den, man sollte meinen, nächstliegenden Gedanken, die rhythmisch verschiedenwertigen Töne auch durch verschiedene Notenzeichen wiederzugeben, wie es dann zuerst die Mensural-Notation des 13. Jahrhunderts tat; aber man fand in der verschiedenen Art der Zusammenfassung der Tongruppen in Ligaturen ein die Schwierigkeiten in der Tat vollständig lösendes Mittel, das trotz der vollkommenen Gleichheit der äusseren Zeichen indirekt den zu Grunde liegenden Rhythmus absolut sicher angab.

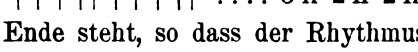
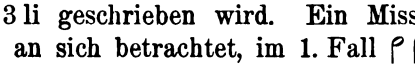
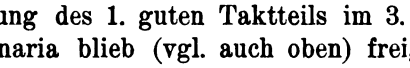
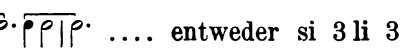
Man ging von dem Prinzip aus, die Rhythmen, die im Wechsel von Hebung und einer Senkung verlaufen, durch Ketten 2töniger Ligaturen, und den Rhythmus, der im Wechsel von Hebung und zwei Senkungen verläuft, durch Ketten 3töniger Ligaturen darzustellen; und man gab nun der Ligatura binaria stets die Bedeutung: kurz-lang, die also im 1. Beispiel der Folge: Senkung-Hebung (|) und im 2. der umgekehrten Folge: Hebung-Senkung (|) entspricht, und der Ligatura ternaria im Rhythmus des 3. Beispiels die analoge Bedeutung: 2 Senkungen-Hebung (|).

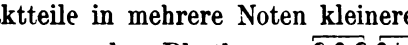
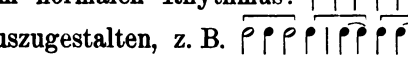
Diese Bedeutung der Ligaturformen der Quadrat-Notenschrift ist bekanntlich dauernd geblieben, so lange überhaupt diese Ligaturen in der Notenschrift gebraucht wurden, also bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Wollte die spätere Notation, die Mensural-Notation, andere Werte durch eine Ligatura binaria wiedergeben, z. B. 2 lange oder 2 kurze oder 2 kürzere Noten, als oben vorkommen, oder die der ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzte Folge: lange-kurze Note, musste sie die ursprünglichen Formen ändern und tat das in der bekannten Formdifferenzierung der Ligaturen der Mensural-Notation, der Ligaturen *sine proprietate* — d. h. der Aufhebung der alten eigentümlichen Bedeutung (der *proprietas*) der Anfangsnote, also der Kürze dieser Note —, *cum opposita proprietate, sine perfectione* u. s. f.

Die eben beschriebenen regelmässigen Folgen der Ligaturae binariae- bezw. ternariae-Ketten bedürfen nun teilweis einer weiteren Ergänzung durch andere Ligaturformen entweder am Anfang oder am Schluss der einzelnen Perioden, und sie

Digitized by Google

werden weiter in der Quadrat-Notation besonders in 3 Fällen unterbrochen oder verändert, so dass 4 Besonderheiten der Verwendung der Ligaturen hier festzustellen sind, von denen die beiden ersten Fälle auch eine zeitweilige Anderung der Bedeutung der Ligaturen mit sich bringen.

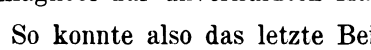
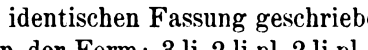
1) Da die in diesen strengen rhythmischen Formen komponierten mehrstimmigen Melismen mit dem Volltakt, also mit einer Hebung, beginnen und in der Regel nach einem guten Taktteil, also ebenfalls nach einer Hebung pausieren, steht im 1. und 3. Fall die Anfangs- und im 2. Fall die Schlusshebung ausserhalb der binariae- bezw. ternariae-Ketten. Die Praxis bestimmte, dass im 1. und 2. Fall dieser ausserhalb der binariae-Kette stehende gute Taktteil mit der benachbarten binaria zu einer ternaria verbunden wird, die also im 1. Fall am Anfang steht, so dass der Rhythmus:  .... 3 li 2 li 2 li 2 li .... geschrieben wird, im 2. Fall dagegen am Ende steht, so dass der Rhythmus ....  umgekehrt .... 2 li 2 li 2 li 3 li geschrieben wird. Ein Missverständnis ist ausgeschlossen, obwohl die ternaria, an sich betrachtet, im 1. Fall , im 2. dagegen bedeutet. Ging die Periode im Rhythmus des 1. Beispiels mit einem gedehnten fallenden Schluss aus: ....  , so blieb, wie in allen ähnlichen Fällen, die letzte Note unligiert. Die Verbindung des 1. guten Taktteils im 3. Beispiel mit der folgenden ternaria zu einer quaternaria blieb (vgl. auch oben) freigestellt. In der älteren Zeit überwiegt die isolierte Schreibung dieses Tons, später der Beginn der in diesem Rhythmus gesungenen Melismen mit einer quaternaria, so dass also der Rhythmus:  .... entweder si 3 li 3 li 3 li .... oder 4 li 3 li 3 li .... geschrieben wird.

2) Der Komponist hatte die Freiheit, die normalen rhythmischen Werte der einzelnen Taktteile in mehrere Noten kleinerer Gattung aufzulösen, die Melodie also z. B. statt im normalen Rhythmus:  (geschrieben 3 li 2 li 2 li 2 li) verzierter auszugestalten, z. B.  , was 3 li 3 li 3 li 2 li geschrieben wurde, u. s. f., so dass, abgesehen davon, dass hier die Ligatura ternaria an der 2. und 3. Stelle eine 5. Bedeutung von im Gesamtwert von nur 3 Vierteln erhält, die normale Folge der Ligaturenketten durch gelegentlich eingestreute tonreichere Ligaturen unterbrochen wird, die den Grundcharakter des Rhythmus aber nicht tangieren, wenn es naturgemäss hier auch nicht immer leicht ist, den Grundcharakter zu erkennen.

Eine wiederum sehr geistreiche Erleichterung dieser Schreibung war es, die Auflösung der längeren Note nicht durch die entsprechende Zahl von Noten in der Ligatur auszuschreiben, sondern die letzte dieser Auflösungsnoten nur durch ein Zeichen anzudeuten, das nach der Analogie der liqueszierenden Neumen an die Ligaturform angesetzt wird als ein Strich nach oben oder unten für einen folgenden höheren oder tieferen Ton und das man *plica* nannte, wörtlich „Falte", also Auseinanderfaltung einer längeren Note ursprünglich in einen Hauptton, der den rhythmischen Ictus behält, und einen kürzeren Nebenton, der wie die liqueszierenden Neumen gesangstechnisch eine eigentümliche, trotz der Theoretikerbeschreibungen nicht mehr

Digitized by Google

aufzuklärende Vortragsart erhalten konnte, aber nicht überall erhalten haben wird. Oft steht aber die plica, wie der Vergleich der Aufzeichnung der gleichen Stelle an verschiedenen Orten in verschiedener Weise zeigt, nur als Schreibabkürzung für die Ligatura binaria, die Ligatura binaria plicata (ich kürze sie ab: 2 li pl) als Abkürzung für die ternaria u. s. f. Man wird trotzdem bei Übertragungen aber gut tun, die Eigentümlichkeit der plicierten Schreibung wiederzugeben, am besten durch eine Nachschlagnote zur unverkürzten Hauptnote.

So konnte also das letzte Beispiel:  (3 li 3 li 3 li 2 li) auch in der folgenden in der Schreibung einfacheren, in der Bedeutung identischen oder nahezu identischen Fassung geschrieben werden:  , also als Ligaturenkette in der Form: 3 li 2 li pl 2 li pl 2 li, bei der der Grundcharakter dieses Rhythmus sehr leicht zu erkennen ist.

Ich begnüge mich hier mit dieser Betrachtung eines sehr einfachen Falls als Beispiel. Die Werke jener Zeit zeigen eine ausserordentlich grosse Mannigfaltigkeit gerade auf diesem Gebiet, und in der Praxis besteht die Hauptschwierigkeit der Übertragung der Ligaturen-Ketten der Melismen der Organa gerade in dem Erkennen der Art dieser Auflösungen.

Neben der Freiheit der Auflösung der normalen rhythmischen Werte in kleinere Notenwerte hatte der Komponist weiter auch die Freiheit, den lebhaften Rhythmus der Folge rhythmisch verschiedenwertiger Töne umgekehrt durch einen oder mehrere länger gehaltene Töne zu unterbrechen, die in der Schrift dann als Notae simplices wiedergegeben werden. Ihrem grösseren rhythmischen Wert entspricht so ihre graphische Abtrennung von den Ligaturenketten. Ja vielfach führt das Bestreben, die längere Dauer dieser Töne auch graphisch recht augenfällig zu zeigen, zur Verwendung einer besonderen Form für diese längeren Noten, die sich durch den breiteren rechteckigen Kopf von dem quadratischen Kopf der normalen Nota simplex unterscheidet, derselben Form, die von Alters her für die langgehaltenen unmensurierten Tenornoten des Organums und für länger zu haltende Noten, namentlich Anfangs- und Schlussnoten der Oberstimmen vielfach gebräuchlich war. Als ältestes Mensurzeichen bei Notae simplices tritt so in der Quadrat-Notation die Unterscheidung der von den Mensural-Theoretikern *duplex longa* und *longa* genannten Werte auf, freilich noch ohne konsequente Durchführung zu finden, ohne allgemein verwendet zu werden und ohne in allen Fällen genau dem Wertverhältnis der späteren duplex longa zur longa zu entsprechen, wie auch der Kopf sehr verschieden breit geschrieben wird.

3) Eine nur durch ein äusseres Moment verursachte Unterbrechung der Ligaturen-Schreibung bringen Unisonus-Folgen in der Melodie mit sich, da die Ligaturen der Quadrat-Notation ebenso wie die der Neumen nur Tongruppen verschiedener Tonhöhe in eine Tonfigur vereinigen konnten. Statt der binaria müssen also in diesem Fall 2 simplices stehen, statt der ternaria, je nachdem die Folge von 3 Tönen mit einem Unisonus beginnt oder schliesst oder aus 2 Unisoni besteht, entweder Nota simplex und Ligatura binaria oder umgekehrt oder 3 simplices, u. s. f.

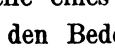
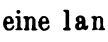
Um anzudeuten, dass dies nur rein äusserlich bedingte Ausnahmeschreibungen

Digitized by Google

für die regulären Ligaturen sind, sind vielfach die simplices, die nicht am Ende einer solchen Tongruppe stehen, also im 1. Fall die erste der beiden simplices, im 2. die simplex am Anfang und im 4. die beiden ersten simplices, nicht wie sonst als caudierte Quadratnoten (¶) geschrieben, sondern als Quadrate ohne cauda (▪), während die Form der caudierten Quadratnote einerseits der simplex am Gruppenschluss, andererseits der aus den oben angegebenen rhythmischen Gründen überhaupt nicht zu ligierenden simplex reserviert bleibt.

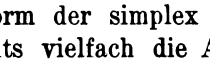
Auch diese beiden Formen der einfachen Noten der Quadratnotation sind wie die Ligaturen und Conjuncturen graphisch Nachbildungen von Formen der Neumenschrift, von virga und punctus, wobei diese Formdifferenzierung in den beiden Notationen aber ganz verschiedenen Zwecken dienstbar gemacht ist.

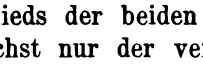
Da nun, wie oben gezeigt, in den meisten Fällen der 1. Ton der binaria bezw. die beiden ersten Töne der ternaria der kürzere, bezw. die beiden kürzeren Töne sind, zeigt diese Schreibung mit ihrem Formenunterschied der uncaudierten simplex von der Form der regulären caudierten simplex als sekundäre Folge auch einen verschiedenen Wert der uncaudierten und caudierten Quadratnote in den meisten Fällen an. Die Mensural-Notation hat diesen Formenunterschied bekanntlich zum Ausgangspunkt ihrer Unterscheidung von langen und kurzen Noten durch die Schrift (*Longae* und *Breves*) genommen. In der Quadrat-Notation — unter welcher Bezeichnung ich in Ermangelung eines schärfer charakterisierenden Terminus stets die ältere, in ihren Formen keine Mensur anzeigende Quadrat-Notation verstehe — wird dadurch ursprünglich nicht ein verschiedener Notenwert angezeigt, sondern nur die äussere Unmöglichkeit, hier wegen der Unisoni die normalen Ligaturen anzuwenden, und die enge Zusammengehörigkeit dieser einen oder 2 uncaudierten simplices mit der oder den folgenden Noten, mit der oder mit denen sie sonst ligiert würden.

Steht also die uncaudierte simplex (▪) an Stelle eines 1. Tons einer binaria oder ternaria oder eines 2. Tons einer ternaria, dessen rhythmische Bedeutung die einer kurzen Note ist, also in jedem Fall, in dem diese Noten diese, wie oben ausgeführt, normale Bedeutung der Anfangsnoten der Ligaturen haben, so bedeutet sie eine kurze Note und hat damit dieselbe Bedeutung, die sie dann in der von anderen Notations-Prinzipien ausgehenden Mensural-Notation ständig hat. Steht sie umgekehrt an Stelle eines 1. Ligaturtons, der lang ist, was, wie erwähnt, z. B. bei den ternariae in den Bedeutungen  und  vorkommt, so bedeutet die Note ▪ entsprechend eine lange Note, worin die Quadrat-Notation keinen Widerspruch sah, da diese Notation in der ligierten Melismen-Schreibung ja die einzelnen Werte der Noten nie durch besondere Formen darstellt, sondern sie lediglich aus der Auswahl und der Gruppierung der Ligaturen erschliessen lässt.

Freilich ist in den zuletzt angeführten Fällen die Praxis der verschiedenen Handschriften nicht einheitlich. Was speziell die ternaria in der Bedeutung angeht, die eine Kette von binariae in der Bedeutung von eröffnet, so ist oben ausgeführt, dass die Zusammenschliessung der ersten Hebung mit dem folgenden den regulären binariae im Rhythmus entsprechenden Notenpaar in eine Ligatur etwas

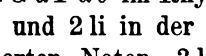
Digitized by Google

künstlich Festgesetztes und gleichsam Widerrufbares ist, was u. a. auch daraus hervorgeht, dass sich in dem ganz analogen Fall  die 1. Hebung durchaus nicht immer mit den folgenden 3 Noten in eine quaternia zusammenschloss.

Es kann daher nicht überraschen, dass in manchen Handschriften, sobald in der Gruppe an 1. Stelle ein Unisonus steht und demgemäss hier eine Auflösung der ternaria stattfinden muss, der 1. Ton nicht uncaudiert als Unisonus-Anfang einer ternaria, sondern als selbstständige caudierte simplex geschrieben wird ( ) — ebenso wie in der Schreibung si 3 li für  die simplex stets die normale caudierte Form hat —, während anderenorts die aus dem Ligierungssystem der Quadrat-Notation durchaus logisch sich ergebende Schreibung der 1. Hebung als uncaudierter simplex, die sich mit der folgenden binaria zu einer Gruppe zusammenschliesst, angewandt wird.

So wird hier in der Tat vielfach der Anschein einer mensuralen Schreibung erweckt, obwohl die Motive, die die Verwendung der von der normalen caudierten Form der simplex unterschiedenen uncaudierten Form der simplex und die andererseits vielfach die Abtrennung einer caudierten simplex am Anfang von einer Kette von binariae veranlassten, deren erste mit einem Unisonus an die 1. Note anschliesst, — obwohl die Motive dazu nicht aus der Absicht der Andeutung eines Wert-Unterschieds der beiden verschiedenen simplex-Formen entspringen, sondern dadurch zunächst nur der verschiedene Charakter ihrer rhythmischen Stellung zu den umstehenden Notengruppen ausgedrückt werden soll.

Auf den in Analogie zu dem zuletzt besprochenen Beispiel gebildeten Fall, dass nun auch die Gruppe , wenn sie mit einem Unisonus beginnt, bisweilen als caudierte simplex und binaria geschrieben wird, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden.

Die zeitweilige Auflösung der Ligaturenketten durch Unisoni führt, wie hier ebenfalls nur angemerkt sei, namentlich wenn mehrere Unisoni auf einander folgen, vielfach dazu, dass vom Schreiber aus Versehen oder aus Bequemlichkeit mit unregelmässigen Ligaturen-Bildungen fortgefahren wird. So wird z. B. der Melodieanfang: *GGGaFac* im Rhythmus  statt der Folge von 3 nicht ligierten Noten, 2 li und 2 li in der bequemeren, aber irregulären Schreibart der Folge von nur 2 nicht ligierten Noten, 3 li und 2 li geschrieben, u. s. f. Im einzelnen Fall sind derartige Unregelmässigkeiten, ist das Prinzip einmal richtig erkannt, meist leicht zu erklären, wenn sie auch wegen der ungeheuer grossen Zahl der verschiedenen vorkommenden derartigen Abweichungen von der Norm, die von den verschiedenen Schreibern oft verschieden behandelt sind, zur Zeit noch nicht in erschöpfenden Regeln zusammengefasst und präzisiert werden können.

Ganz zu schweigen ist hier von sonstigen Unregelmässigkeiten der Ligatur-Schreibungen, die bei einzelnen Schreibern teils prinzipiell, teils versehentlich vorkommen; ferner von der Unterbrechung der regulären Ligaturenkette, die die am Zeilenende event. notwendige Teilung einer Ligatur und die Abtrennung des oder der Schlusstöne auf die nächste Zeile im Gefolge hat. Einen weiteren Grund von Unregelmässigkeiten in der Ligaturschreibung möchte ich auch hier erwähnen, wenn er

Digitized by Google

auch erst für die spätere Zeit von grösserer Bedeutung ist und diese Unregelmässigkeiten erst in der späteren Zeit häufiger vorkommen; das ist die irreguläre Teilung einer Ligatur, die eintritt, wenn entweder der Schreiber von den verschiedenen graphischen Möglichkeiten der Schreibung des Anfangs eine wählte, die die korrekte Fortsetzung nicht erlaubt, und nun den oder die Schlusstöne gesondert schreiben muss, oder wenn ein chromatisches Alterationszeichen vor einen mittleren oder einen Schlusston einer Ligatur zu setzen ist und ohne Unterbrechung der Ligatur nicht gesetzt werden kann.

4) Endlich ein letzter prinzipieller Fall der Abweichung von der regelmässigen Folge der Ligaturenketten ist wie der 3. eine notwendige Folge aus einer Grundregel der Ligaturenschreibung, aus der Regel nämlich, dass nur Töne, die zu einer Silbe zu singen sind, ligiert werden können.

Da die Ordnung der hier betrachteten rhythmischen Reihen, sowohl die der längeren, in verschieden lange Perioden gegliederten im Du. und event. weiteren Oberstimmen, wie die der in regelmässigen kurzen Perioden verlaufenden des T., oft mehrere Textsilben umspannt, trat oft der Fall ein, dass der oder die letzten Töne der einen und der oder die Anfangstöne der folgenden Silbe eine regulär zu ligierende rhythmische Gruppe bildeten. Hier musste nun die Ligatur unterbrochen werden, da niemals 2 zu verschiedenen Silben zu singende Töne in einer Ligatur vereinigt werden können. Ausserdem wurde nach der letzten der zu einer Silbe gehörenden Töne ein kleiner senkrechter Strich eingefügt, der äusserlich wie ein Pausenstrich aussieht, aber kein Pausenstrich ist; ich nenne ihn kurz: Silbenstrich. Im Vortrag ist hier der Rhythmus nicht unterbrochen; in der Aufzeichnung deutet die, wenn nötig, eintretende Unterbrechung der Ligatur und der, wenn nicht schon ein Pausenstrich an dieser Stelle dasteht, hier eingefügte, aber ohne weitere rhythmische Bedeutung bleibende Silbenstrich den Übergang zur Textaussprache einer neuen Silbe an.

Auch in den einstimmigen Melodien des Mittelalters werden bekanntlich häufig derartige Striche zur Klarstellung der Textunterlage entweder regelmässig nach dem letzten Ton der einzelnen Silbe oder nach dem des einzelnen Worts geschrieben.

So lange also der T. mit seinem ursprünglichen liturgischen Text gesungen wurde und über ihm das Du. und event. weitere Oberstimmen des liturgischen Melismas mit dem gleichen Text zu singen waren, stehen in den Handschriften am Ende jeder Silbe in allen Stimmen senkrechte Striche, die entweder die rhythmische Bedeutung der Pause haben, wenn die rhythmische Ordnung der Melodie hier eine Pause verlangt, oder nur die lediglich für das Auge bestimmte Bedeutung des Silbentrennungsstrichs, wenn in der Melodie hier kein Einschnitt zu machen ist.

Neben anderen Gründen beweist auch die regelmässige Setzung dieser Silbenstriche den durchaus vokalen Vortrag der ganzen liturgischen „Organa" zwingend, während andererseits z. B. die Melismen in St. V, obwohl sie fast ausschliesslich über liturgische Tenores gebaut sind, auch darin ihren von den Melismen der Notre Dame-Handschriften-Gruppe abweichenden Charakter zeigen, dass ihnen die Silbenstriche fehlen. Es erhellt daraus, dass diese für die französische Motette von grösster Wichtigkeit gewordenen St. V-Melismen auch in ihrer ursprünglichen Fassung nicht

Digitized by Google

zum liturgischen Vortrag mit dem T.-Text bestimmt sind, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass das eine oder das andere unter ihnen (so mindestens Nr. 15 *Et gaudebit*) hier nur aus einer zum Vortrag mit liturgischem Text eingerichteten Fassung in eine dies nicht ermöglichende Fassung umgeschrieben ist.

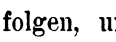
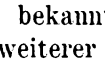
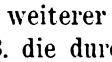
Aus den eben nur in den Grundzügen angedeuteten Verhältnissen ist leicht zu verstehen, dass der Versuch der Formulierung von Regeln, die wenigstens die wichtigsten Ausnahmen der Ligaturschreibung auch mitberücksichtigen, sehr grosse Schwierigkeiten zu überwinden hat. Es kann daher nicht Wunder nehmen, dass die Musiktheorie des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts sich dieser Aufgabe nicht gewachsen zeigte und dass dieser Reichtum kühner, trotz der vielfach streng innegehaltenen rhythmischen Schemen lebendiger, wechselreicher Rhythmen, die die musikalisch ausserordentlich begabten und fruchtbaren Organum- und Conductus-Komponisten dieser Zeit in Fülle schufen, Perotin an der Spitze, und zu deren Aufzeichnung sie in staunenswert genialer Weise die primitive Quadrat-Notenschrift gefügig machten, obwohl diese nicht einmal einen Formenunterschied zwischen einer langen und einer kurzen Note kannte, — dass also diese ganze musikalisch höchst interessante Welt von Rhythmen, die durch die musikalischen Beziehungen, in die die einzelnen Stimmen des mehrstimmigen Ganzen zu einander treten, durch Nachahmung, Alternieren (Hoquetus), Stimmtausch u. s. f. eine weitere verfeinerte Durchbildung erfahren, einer auch nur das wesentlichste andeutenden Betrachtung durch die mittelalterliche Theorie durchaus ermangelt.

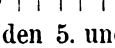
In der Lehre der Theoretiker, die sich erst in einem Stadium der vorgeschritteneren Motetten-Komposition an die schriftliche Fixierung von Regeln des mehrstimmigen Satzes, wie ihn die Pariser Schule ausgebildet hatte, wagen, die uns für die ältere Zeit der Wirksamkeit dieser Schule so gut wie vollkommen fehlen und die uns auch in der späteren Zeit über die Komposition der „Organa", der Conductus und der frühesten Motetten so gut wie nichts von Bedeutung sagen, blieben aus diesen Rhythmen nur einige Schemen übrig, die in der Praxis namentlich bei der jedesmaligen rhythmischen Neueinrichtung der Tenores gebraucht wurden, die uns aber den Reichtum der Rhythmik eines Perotin und noch viel weniger den der noch ungebundeneren Rhythmik eines Leonin nicht entfernt ahnen lassen.

Die Theoretiker nennen diese rhythmischen Schemata Modi und bezeichnen bekanntlich die Folge u. s. f. als 1., die Folge u. s. f. als 2. und die Folge als 3. Modus. Wie der 2. Modus ein angeblicher Gegensatz des 1. Modus ist, so stellen sie auch dem 3. einen mit den 2 kürzeren Noten beginnenden 4. Modus gegenüber, der in der Praxis ohne Bedeutung ist und sein muss; es kann auf diese Weise nur eine auftaktige Form des 3. Modus entstehen, da ja die 2 für den 3. Modus charakteristischen Senkungen bei der Umkehr wohl den Platz, aber niemals die Wirkung einer Hebung erlangen können. Auch die Fixierung des 2. Modus ist bei den Theoretikern durchaus unsicher und inkonsequent, da sie unter dem 2. Modus fortgesetzt sowohl die allein für diesen Modus eigentümliche Folge der kurzen Hebung und der langen Senkung, wie auch die auftaktige Form des 1. Modus verstehen — welch letztere zwar zunächst selten für den Anfang mehrstimmiger Kompositionen,

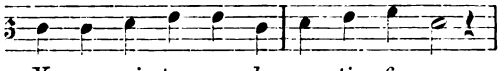
Digitized by Google

aber wohl für die 1stimmige Musik und für die 2. und alle folgenden melodischen Abschnitte der Oberstimmen mehrstimmiger Kompositionen in Betracht kommen —, und somit 2 rhythmisch sehr verschiedenartige Dinge mit demselben ausdruckslosen Namen benennen.[1])

Die Fixierung und Zahlbezeichnung weiterer Modi schwankt. Es ist für die moderne Forschung empfehlenswert, einheitlich an der damals gebräuchlichsten Benennung festzuhalten und demgemäss den aus lauter gleichmässigen langen Tönen bestehenden Modus den 5. Modus und den aus lauter kurzen und kürzesten Tönen bestehenden Modus oder u. s. f. den 6. Modus zu nennen, wie es die Mehrzahl der Theoretiker tut, obwohl gerade der sonst so klare Franco von Köln den Modus  als 1. an die Spitze stellt, darunter mit wenig stichhaltigen Gründen den Modus  „reponiert", worin ihm mit Recht nur wenige Theoretiker folgen, und demgemäss nur auf eine 5-Zahl der Modi kommt. Von anderen wird bekanntlich umgekehrt die Modus-Zahl erweitert; doch können diese Fixierungen weiterer Modi, die nicht an die alte Kunst des 12. Jahrhunderts anknüpfen, z. B. die durch Auflösung der 1. Hebung des 3. Modus entstehende Nebenform dieses Modus  u. s. f., hier ausser Acht bleiben.

Für den 5. und 6. Modus war es nicht nötig, besondere Regeln der Schreibung von Ligaturenketten auszuprägen. Denn der ligierte 5. Modus kommt nur im Tenor vor, und zwar stets mit einer Pause an der 4. Stelle, also nur in der Form  ; jedes einzelne Glied dieses Modus wird, wie erwähnt, als ternaria mit Pausenstrich geschrieben (3 li |), da eine Verwechslung dieser aus dem mehrstimmigen Zusammenhang sich leicht ergebenden rhythmischen Bedeutung der ternaria mit anderen ternaria-Bedeutungen nicht möglich ist.

Andererseits kommt der 6. Modus — soweit er, was ich bisher noch nicht näher untersuchen konnte, nicht etwa in gewissen Fällen in der Ligierung des 3. Modus (si 3 li 3 li 3 li ....) eine vorläufig schwer zu erkennende graphische Wiedergabe findet — wesentlich erst im Motetten-Triplum zur Entfaltung, wo also wegen des Textes keine Ligaturen geschrieben zu werden brauchten. Das älteste Beispiel dafür ist das Triplum [Nr. 316] mit dem Rügetext:

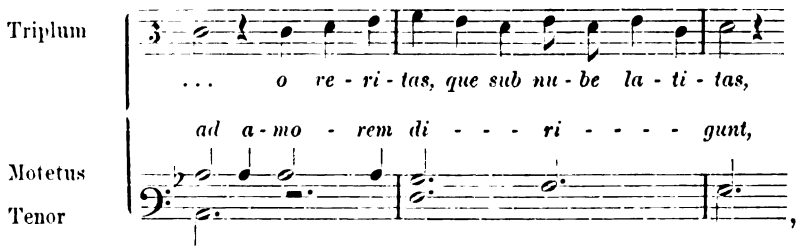


Y - po - cri - te pseu - do - pon - ti - fi - ces ,

in dem auch schon die weitere Auflösung des hier als Viertel übertragenen „Tempus" zu 2 Textsilben vorkommt, z. B. in der Stelle

[1]) Die an P. Aubry's zuletzt 1910 (Trouv. et Troub.[2] 194) ausgesprochene Ansicht, die Auffassung des Rhythmus als 2. Modus stehe „en contradiction avec un principe de la rythmique mesurée du moyen âge", anknüpfende Polemik Aubry's gegen moderne deutsche Forscher, die die getadelte Auffassung vertraten, richtet sich an eine falsche Adresse, da der Fehler, den Rhythmus als 2. Modus statt als auftaktigen 1. Modus zu bezeichnen, in der Tat zuerst bereits von den Mensural-Theoretikern des 13. Jahrhunderts, auch von Franco (C. S. 1, 127a Z. 2), begangen wird.

Digitized by Google



einer Stelle, deren besonders lebhafte Triplum-Deklamation musikalisch durch die gleichzeitige besonders ruhige Deklamation des Motetus stark heraustritt, in dem im Gegensatz zum Triplum die Eigenschaften des idealen Priesters besungen werden (*Velut stelle firmamenti*).

Dass diese Modi, und zwar also wesentlich der 1., 2. und 3. Modus, als Rhythmus nicht nur in den mensural geschriebenen Werken, also vor allem den Motetten des 13. Jahrhunderts herrschen, die sie durch die graphische Unterscheidung der längeren und der kürzeren Noten deutlich anzeigen, sondern ebenso auch in den mehrstimmigen melismatischen Kompositionen gewisser Abschnitte der „Organa" und in den ähnlich gebauten Abschnitten der Conductus-Melismen, deren Aufzeichnung in Quadrat-Notation dies nicht tut, unterliegt keinem Zweifel und wird wohl auch nirgends ernstlich bestritten. Es sind dies mindestens alle die Abschnitte, in denen der Rhythmus der Oberstimmen und des T. durch eines der oben besprochenen regulären Ligierungssysteme wiedergegeben wird, wobei in den „Organa" bisweilen die Ligierungen der Oberstimmen und des T. in ihrer rhythmischen Bedeutung differieren, ohne dass aber ein Missverständnis entstehen kann, da jede T.-Durchführung stets gleich lange, die Oberstimmen dagegen melodische Perioden beliebiger Länge haben.

Nun haben aber die ältesten, wie die „Organa" und Conductus in Quadrat-Notation aufgezeichneten Motetten in der Regel in Motetus und T. die gleiche musikalische Substanz wie die ihnen als Quellen dienenden Melismen der „Organa", da der T. ganz unverändert übernommen wird und der Motetus nur der im „Organum" melismatisch gesungenen Du.-Melodie Text unterlegt, ohne ihren in engster Wechselbeziehung zum T. stehenden Rhythmus zu ändern. Daher sind auch die Motetten-Oberstimmen, obwohl die Quadrat-Notation die Noten der Melodien in gleichmässigen Formen ohne graphischen Unterschied von längeren und kürzeren Noten schreibt, durchaus in einem der Modi gesungen worden, der für uns aus folgenden Erwägungen zu erschliessen ist:

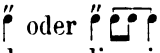
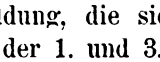
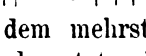
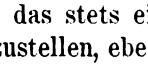
1) Ist das als Quelle der Motette dienende Melisma bekannt, so ergibt sich der Modus stets mit absoluter Sicherheit aus der Art der Ligaturenschreibung des Melismas.

2) Ist das Melisma nicht bekannt, so gibt in vielen Fällen auch allein die T.-Schreibung die Entscheidung; und zwar in allen Fällen, in denen der T. im 3. Modus steht; ferner in denjenigen Fällen des 1. und 2. Modus, in denen die T.-Perioden über die Ausdehnung von 6 tempora hinausgehen, wobei sich nun die Ligierung des 1. und

Digitized by Google

2. Modus durch die Stellung der ternaria unterscheidet, die im 1. Modus am Anfang (z. B. 3 li 2 li |) und im 2. Modus am Schluss (z. B. 2 li 3 li |) steht. Besteht aber der T. aus Simplices-Gruppen oder sind seine ligiert geschriebenen Perioden nur 3tönig (geschrieben 3 li |), so ist, falls der Motettentext aus dem Wechsel von Hebung und einer Senkung besteht, die Entscheidung, ob die Motette im 1. oder 2. Modus vorzutragen ist, aus der T.-Schreibung nicht zu treffen.

3) Aus dem dichterischen Bau des Textes ist ebenfalls mit Sicherheit nur der 3. Modus, der Wechsel von Hebung und 2 Senkungen, zu erkennen; dagegen ist es meist unmöglich, nur aus dem Textbau zu entscheiden, ob 1. oder 2. Modus vorliegt, ebenso wie der Textbau meist keinen Anhalt gibt, die rhythmisch gedehnteren und langsamer gesungenen Partien, die oft vorkommen und in den Melismen, abgesehen vom musikalischen Zusammenhang des mehrstimmigen Satzes, durch die Unterbrechung der Ligaturenketten durch Simplices, event. sogar Simplices mit breiterem Kopf, deutlich erkennbar sind, zu erkennen.

4) Bisweilen lässt sich der 2. Modus auch aus der Melodiebildung erschliessen, da eine oft zu beobachtende Vorliebe für die Auflösung der langen Senkung des 2. Modus in kleinere Noten vielen Melodien dieses Modus einen verhältnismässig leicht zu erkennenden Charakter gibt. Vielfach tritt in der Praxis die rhythmische Reihe  oder  [1]) u. s. f. geradezu als Normaltypus des 2. Modus auf, eine rhythmische Bildung, die sich mit gleicher Wirkung im $^4/_4$-Takt nicht wiedergeben lässt, während der 1. und 3. Modus an sich auch als Nebenformen der geradtaktigen Rhythmen  und  aufgefasst werden könnten.

5) Aus dem mehrstimmigen Zusammenhang ist das Zusammenwirken verschiedener Modi, das stets eintritt, wenn der T. im 5. oder das Triplum im 6. Modus steht, leicht festzustellen, ebenso wie man meist nur aus dem mehrstimmigen Zusammenhang die schon oben erwähnten langsamer deklamierten Partien der Oberstimmen erkennen kann, die bisweilen aber auch in Simplices mit breiteren Köpfen statt der normalen Simplices mit quadratischen Köpfen geschrieben sind.

6) Ist eine ältere Motette auch in einer der späteren Motettensammlungen erhalten, die die Motetten in Mensural-Notation aufzeichnen, so ist es im allgemeinen zutreffend, den Vortrag der Motette in der älteren Zeit im gleichen Rhythmus anzunehmen, wie der der mensuralen Aufzeichnung ist, wenn auch in besonderen Fällen, z. B. bei der Erweiterung der alten Motette durch ein neues Triplum, Änderungen des rhythmischen Vortrags der alten Stimmen der Motette eintreten können.

So lassen sich der oder die Modi der vor der Einführung der Mensural-Notenschrift geschaffenen Motetten durch eines oder mehrere dieser 6 Momente, also durch die Ligierungsart der vielfach erhaltenen melismatischen Quelle, die Ligierungsart des T., den dichterischen Bau des Textes, die Art der Melodiebildung der Oberstimmen, den mehrstimmigen Zusammenhang oder eine event. erhaltene mensurale Um-

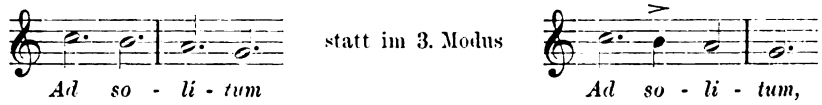
[1]) Ich nehme (trotz der widersprechenden Lehre der Theoretiker, die ich in diesem Fall für gekünstelt halte,) keinen Anstand, bei der Zweiteilung des Brevis-Werts in der Übertragung durchweg von der „Alteratio“ der 2. Semibrevis abzusehen.

Digitized by Google

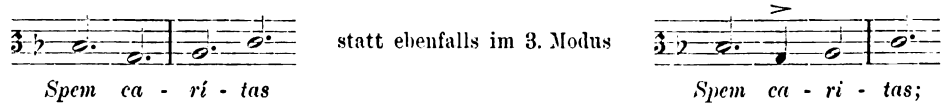
schrift, in den weitaus meisten Fällen mit genügender Sicherheit erkennen, wenn für alle Fälle vollständige Sicherheit freilich auch so nicht zu gewinnen ist und besonders in der älteren Zeit ja auch bestimmt nachweisbare Differenzen des modalen Vortrags einer Komposition zwischen der Fassung einer älteren und einer oder mehrerer späteren Handschriften mehrfach vorkommen.

Von modernen Forschern übertrug schon H. E. Wooldridge einige aus F entnommene Motetten im Prinzip richtig modal (Oxford Hist. of Music I, 1901. S. 357 ff.), wenn er auch, abgesehen von Unrichtigkeiten in der Übertragung einzelner Stellen, den regulären Unterschied zwischen dem 1. und 2. Modus nicht immer richtig erkennt und z. B. S. 357 [Nr. 308] *Hostem superat* im 1. statt im 2. Modus, der hier schon aus der T.-Ligierung 2 li 3 li | ersichtlich ist, und umgekehrt S. 360 [Nr. 98] *In Bethleem* im 2. statt im 1. Modus überträgt, den hier erst die Ligierung der erhaltenen melismatischen Quelle entscheidet; letzteres ist übrigens ein Fall, in dem in der späteren Zeit, als das neue Triplum [Nr. 99] *Chorus innocentium* hinzu komponiert wurde, der alte rhythmische Vortrag der Motette eine durchgreifende Änderung erlitt (vgl. auch Sammelb. 5, 202).

Dass 2 ebenso „modal" zu übertragende Motetten aus dem Codex Ma, der die T. freilich nicht mitüberliefert, in dem Aufsatz: Iter Hispanicum I im Aprilheft der Sammelb. 8, 1907 (S. 350 ff.) von P. Aubry durchaus falsch übertragen sind, — ich zitiere als Beispiele nur den Anfang der 2. (S. 352) [Nr. 439]:



wie er auch dort S. 354 aus einer späteren mensuralen Aufzeichnung dieser Motette richtig übertragen ist, und eine Stelle aus der 1. (*Ecclesie vox* [Nr. 524]; S. 350):



der 3. Modus ist für beide Motetten auch durch die erhaltenen melismatischen Quellen sicher gestellt — bedeutet nur eine zeitweilige Verdunkelung der Erkenntnis der richtigen modalen Übertragung der alten Motetten durch den genannten Forscher, der indessen selbst sehr bald nach dem Erscheinen jenes Aufsatzes zu wesentlich anderen und wesentlich richtigeren Anschauungen gelangt ist und jene verfehlten Übertragungen auf Grund der ihm von mir brieflich am 13./15. April 1907 mitgeteilten Verbesserungen in der Separat-Ausgabe des „Iter Hispanicum" 1908 richtig gestellt hat.

Mit der Einführung der Mensural-Notation hört jede Unsicherheit über den zu Grunde liegenden Modus auf, zunächst für die Motetten, später in Frankreich auch für mehrere Gruppen einstimmiger Lieder, da einige (mir seit 1900 bezw. 1901 bekannte) französische Handschriften auch in der Aufzeichnung einstimmiger Lieder zu einer mehr oder weniger genauen oder konsequenten Mensuralschreibung übergehen. Ganz konsequent mensural sind z. B. u. a. viele Lieder im Roman de Fauvel (Paris f. frç. 146) und die Refrains im Renart nouvel in dem von mir Sammelb. 4, 34 (1903) genannten Codex Paris f. frç. 25 566 geschrieben; inkonsequent ist die Mensuralschrift des Codex Paris f. frç. 846, der auch eine von mir ebendort 1903 S. 35 zuerst besprochene zweistimmige Chanson in mensuraler Aufzeichnung enthält, aus dem ferner zuerst P. Aubry in „Un coin pittoresque de la vie artistique au XIII. siècle" (Rev.

Digitized by Google

Mus. 4, S. 484 und 487, 1904 und separat, 1904, S. 3 und 7) und „Les plus anciens monuments de la musique française“ (1905, pl. 11) ein weniger streng mensural und 2 streng mensural geschriebene 1stimmige Lieder publizierte.

So hat sich mir schon seit einer Reihe von Jahren die Überzeugung aufgedrängt, dass, wie alle älteren Motetten ohne Ausnahme in einem der modalen Rhythmen gesungen wurden, dessen strengere Ausprägung freilich hier auch durch das Zusammenwirken einer oder mehrerer Oberstimmen und des Tenors bedingt war, so auch grosse Gruppen der 1stimmigen Lieder dieser Zeit, zum mindesten die französischen Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts, in einem dieser modalen Rhythmen vorgetragen wurden, dass also die bekannten Ansichten H. Riemann's, die aus dem durchaus richtigen Prinzip der Unabhängigkeit des Rhythmus dieser Lieder von der äusseren Form der Notenschrift abgeleitet waren und nun aber aus allgemeinen, in den Quellen keine Unterstützung findenden Erwägungen nur den $^4/_4$-Takt als rhythmische Grundlage anerkannten, dahin eine Modifizierung zu erleiden hätten, dass trotz der Eintönigkeit, die der regelmässige modale Vortrag zweifellos oft mit sich bringt, durchweg der damalige Vortrag im 3teiligen Takt anzunehmen ist, vor allem, da alle erhaltenen späteren Umschreibungen in Mensural-Notation auch für die einstimmigen Lieder stets diesen Takt angeben und da die eigentümliche rhythmische Wirkung des 2. Modus überhaupt im $^4/_4$-Takt nicht wiederzugeben ist.

Ich bezeichnete daher schon in meiner Antrittsvorlesung 1905 (Beil. zur Münch. Allg. Zeit. 1906, 1, 108a) die „vielfach vertretenen Ansichten über die Herrschaft des 2zeitigen Rhythmus in den 1st. Melodien“ als „dringend der Revision“ bedürfend, „da sie in starkem Widerspruch zu dem stehen, was uns die späteren sicher lesbaren Handschriften lehren“, und wies (ebendort S. 107b) als die beiden methodischen Wege, die für diese Frage klärende Resultate versprechen, einerseits den Vergleich älterer unmensurierter und späterer mensuraler Aufzeichnungen besonders der französischen Trouvères-Kompositionen, andererseits das vergleichende Studium der zuerst ebenfalls unmensuriert geschriebenen, aber nie unmensuriert gesungenen Motetten, bei denen der mehrstimmige Zusammenhang ein gutes rhythmisches Kontrollmittel abgibt, und jener 1st. Melodien, unter denen sich auch eine Anzahl von Motettenmelodien befindet, auf.

Mündliche Mitteilungen, die ich 1905 und 1906 von den Resultaten meiner Untersuchungen über den rhythmischen Vortrag der in Quadrat-Notation aufgezeichneten mehrstimmigen Werke und über den analog anzunehmenden rhythmischen Vortrag grosser Gruppen der 1st. Melodien Herrn J. B. Beck in Strassburg machte, wurden für diesen die Anregung, das hier entwickelte modale Übertragungsprinzip auf die Übertragung der von ihm vollständig gesammelten Troubadours-Lieder und einer grossen Zahl von Trouvères-Melodien anzuwenden und es hier im Einzelnen durchzuführen (bisher erschien als Einleitungsband zur geplanten Gesamt-Ausgabe der Troubadours-Melodien ein Teil dieser Untersuchungen u. d. T.: Die Melodien der Troubadours, Strassburg, 1908). In den Untersuchungen über „Die Lehre von den Modi“ in ihrer Anwendung in der 1st. Musik der Troubadours und Trouvères entnimmt Beck die Belege für die modale Schreibung alter Handschriften vor allem den streng mensuriert geschriebenen Refrains des Renart nouvel in Paris frç. 25566, die

Digitized by Google

zum grössten Teil hier in Übertragung abgedruckt sind (S. 115 f., 119 f. und 127 f.), und der Handschrift Paris frç. 846, die, obwohl sie nur Übergangs-Erscheinungen von der Quadrat- zur Mensural-Notation bietet, doch unter den bisher bekannt gewordenen Handschriften dieser Zeit die wichtigste für das Studium dieser Frage geblieben ist.

Mündliche Mitteilungen, die wiederum Herr Beck über diesen Gegenstand 1906 vor dem Erscheinen seines Buchs Herrn P. Aubry in Paris machte, und meine Formulierung meiner Ansichten in dem bereits erwähnten Brief an Herrn Aubry vom 13./15. April 1907 wurden für diesen die Veranlassung, die Untersuchungen über diese von Aubry selbst früher in entgegengesetztem Sinn durchaus falsch beantwortete Frage ebenfalls wieder aufzunehmen, deren Resultat bereits sehr bald nach dem Erscheinen des oben erwähnten Aufsatzes „Iter Hispanicum, I" mit den irrigen nicht-modalen Übertragungen von 2 Motetten des Codex Ma (April 1907) die Aufstellung der Lehre von der modalen Interpretation der französischen Lieder auch durch Aubry war (L'oeuvre mélodique des troubadours et des trouvères, Rev. Mus. 7, 1907, No. 12—14, 15. Juni — 15. Juli, S. 317 ff. und separat 1907 u. d. T.: La rythmique musicale des troubadours et des trouvères), allerdings, ohne dass es Aubry für nötig befand, dabei auf diese ausserhalb der Weiterführung seiner eigenen Studien über diese Epoche liegenden Anregungen hinzuweisen.

So nehme ich also für die prinzipielle Lösung der Frage der Übertragung auch grosser Partien des französischen 1 st. Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts im Sinn der „modalen Interpretation" und für die wichtigsten Grundzüge der Durchführung dieser Übertragungsart die Priorität für mich in Anspruch. Es wird Aufgabe der weiteren Forschung sein, die bisher veröffentlichten und vielfach im Detail noch nicht befriedigenden Untersuchungen zu erweitern und zu vertiefen. Bisher haben die weiteren Erörterungen über diese Frage, die z. T. leider auch das persönliche Gebiet allzu sehr berührten (J. B. Beck: Cäcilia, Strassburg, Juliheft 1907, S. 97 ff.; Riemann-Festschrift 1909, S. 166 ff.; vgl. ferner den Nachtrag. — P. Aubry: Cäcilia, Septemberheft 1907, S. 131 ff.; Cent Motets 1908, 3, 115 ff.; Trouvères et Troubadours 1909, S. 188 ff., und mit S. 192 und 204 betreffenden Abänderungen in der durch diese Änderungen verursachten 2. Ausgabe 1910, ib., u. a.), weder wesentlich neue Resultate, noch eine Vertiefung der Untersuchungs-Methode gebracht. Tatsachen, die auch für diese Frage von so grosser Wichtigkeit sind wie der in einer ganzen Reihe von Fällen zu beobachtende Moduswechsel in der Überlieferung der gleichen mehrstimmigen Komposition in verschiedenen aus verschiedenen Entwicklungsstadien der mehrstimmigen Musik stammenden Handschriften, auf den ich zuerst oben S. 24 hinwies, sind bisher weder von Beck noch von Aubry beobachtet worden.[1]) Auch

[1]) Der „einzige" von Beck (Riemann-Festschrift S. 181) festgestellte Fall „verschiedener Rhythmisierung" „einer Melodie" an verschiedenen Orten ist von Beck falsch rubriziert, da er nur in das Kapitel der Citate gehört, und betrifft sogar nur ein lediglich eine Textstelle herübernehmendes Citat, in dem die Melodie dieses Textes für den neuen Zusammenhang neu komponiert ist; vgl. unten bei Mo 4, 53.

Digitized by Google

Aubry's praktische Anwendung der Prinzipien der „modalen Interpretation" bei der Übertragung 1st. Melodien ist besonders in der der 1909 begonnenen phototypischen Ausgabe des „Chansonnier de l'Arsenal" beigegebenen Übertragung sämtlicher Melodien des Codex wegen der überaus häufigen Inconsequenzen und Willkürlichkeiten in den Einzelheiten wenig befriedigend.

II. Florenz, Bibl. Laurenz. pluteus 29, codex 1 (F).

Als nächstältester Codex folgt der schönste und umfangreichste der hier zu beschreibenden Codices, der inhaltlich ebenfalls in Frankreich geschaffene und gesammelte Laurenziana-Codex pl. 29, 1, der die Organa- und Conductus-Komposition auf ihrer Höhe und die Motetten-Komposition in kräftigem Wachstum zeigt. Seine hier nur kurz anzudeutende Stellung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieser 3 Hauptformen der mehrstimmigen Musik um 1200 wird, um hier nur einiges zu nennen, charakterisiert

1. durch das Anwachsen der 3st. Organa, die W_1 an 3 Stellen zerstreut und nur in geringer Zahl überliefert, offenbar wie sie nach und nach komponiert waren, die in F nun in stattlicher Zahl und zu einer einheitlichen grösseren liturgischen Folge geordnet erscheinen und die später die am längsten in der Praxis gepflegte Organum-Form bilden;

2. durch die grössere Ausdehnung, die die mehrstimmige Komposition jetzt auch im Officium gewinnt;

3. durch die Aufnahme einer grossen Zahl der im fortgeschritteneren Stil komponierten Ausschnitte von W_1 in die Hauptfassung des Magnus Liber und andere damit Hand in Hand gehende Veränderungen, die uns die literarisch bezeugte Umarbeitung und Modernisierung kennen lernen lassen, die Perotinus Magnus „in choro Beate Virginis Majoris Ecclesie" in Paris mit Leonins Magnus Liber vornahm;

4. durch die Überfülle der Kompositionen liturgischer Ausschnitte, die eine ganz überschwängliche Freude Perotins und seiner Schule am Schaffen dieser die einzelnen Texte in der allerverschiedenartigsten Weise bearbeitenden, zunächst nur der musikalischen Verschönerung des Gottesdienstes dienenden Kompositionen beweist und die gleichzeitig die reichsten Anregungen für die frische Entwicklung der Motette spendete;

5. durch die bestimmte Ausprägung, die der Motettenstil hier nun an einer schon ziemlich stattlichen Anzahl von Werken gewinnt, die in der Weiterentwicklung der Motette zu einer ganz überraschend bedeutenden Rolle bestimmt waren.

Die vielen Zeitereignisse, die ihren publizistischen oder künstlerischen Niederschlag in einer ganzen Reihe von Werken dieser Handschrift, namentlich unter den 1st. Conductus, fanden, erlauben eine genauere Datierung der Entstehungszeit der Gruppen, denen diese Stücke angehören. Nach den Feststellungen L. Delisle's (Ann.-

Digitized by Google

Bull. de la Soc. de l'hist. de France, 22, 1885, S. 103 f.) sind es Ereignisse von 1181 bis 1236, die diesen Texten zugrunde liegen. Und auf die gleiche Entstehungszeit eines grossen Teils des Inhalts der Handschrift führt die Feststellung, dass eine sehr grosse Zahl der sämtlich anonymen Texte dieser Handschrift den Pariser Kanzler Philippus († 1236), dessen Hauptwirksamkeit in die Zeit der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts und des folgenden Menschenalters fällt, und einer (die Motette: In veritate, F 1, 26; vgl. unten) Philipps grossen Rivalen, den Bischof Wilhelm von Paris († 1249; Bischof seit 1228) zum Verfasser hat.

Ihrem reichen Inhalt an politischen und moralischen gegen die Sittenverderbtheit der Zeit sich richtenden Texten verdankte die Handschrift, nachdem sie zuerst Bandini 1775 in seinem Katalog der Laurenziana-Handschriften (Cat. cod. lat. bibl. Med.-Laur. II, 1—4) beschrieben hatte, die Beachtung L. Bethmann's, der 1874 über sie im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XII, 719 kurz berichtet. 1885 publizierte Delisle in seiner Studie über diese Handschrift (l. c. S. 100 ff.) aus ihr eine Anzahl geschichtlich interessanter Texte und ein vollständiges Verzeichnis der Anfänge der Conductus und Motetten. Dreves wiederholte dies Verzeichnis 1895 in seinen Analecta hymnica 20, S. 10 ff., vermehrt besonders durch die Angaben der Stimmenzahlen, durch eine summarische Beschreibung der den „Liedern" vorausgehenden liturgischen Faszikel und durch die Aufzeigung der der Handschrift zugrunde liegenden Ordnung der Texte nach den musikalischen Formen. Ferner druckte er die meisten „Lieder"-Texte, Anal. hy. Bd. 20 und 21 (ein weiterer Teil der Motetten ist Anal. hy. 49 ediert), und gab in den Musikbeilagen der Bände 20 und 21 eine Reihe von Kompositionen in der Fassung dieser Handschrift heraus.

Den entscheidenden Schritt zur Anbahnung der vollen musikhistorischen Würdigung des Inhalts der Handschrift tat 1898 W. Meyer in seiner Abhandlung: „Der Ursprung des Motetts" (wieder abgedruckt Ges. Abh. 2, S. 303 ff., 1905), indem er erkannte, dafs diese Handschrift ziemlich genau der Beschreibung entspricht, die der mehrfach genannte Anonymus IV (C. S. 1, 360) von mehreren im Chor von Notre Dame in Paris gebrauchten Chorbüchern gibt. Den ersten 4 Volumina, die Quadrupla und Tripla (4- und 3 st. Organa) und Conductus triplices und duplices enthielten, entsprechen f. 1—64 und 201—380 der Florentiner Handschrift (die Abteilungen 1—2 und 6—10 nach Dreves' Beschreibung), dem 6. Volumen de organo in duplo f. 65—200 (Abteilung 3—5 nach Dreves) und den unter plura alia volumina genannten simplices conductus f. 415 bis zum Schluss (Abteilung 12 und 13 bei Dreves). So sind nur die beiden Motetten-Faszikel f. 381—414 beim Anonymus nicht genannt, während umgekehrt das 5. Volumen mit einfacheren 2- bis 4 st. Kompositionen für „minores cantores" im Florentiner Codex, wenigstens in der vom Anonymus beschriebenen Form, fehlt. Die vom Anon. hier und l. c. S. 342 speziell genannten, z. T. ausdrücklich Perotin zugeschriebenen Werke dieses Repertoires sind bis auf den S. 342 zitierten 1 st. Conductus Perotins: „Justitia" sämtlich in F erhalten.

Seither ist die Handschrift in der musikgeschichtlichen Literatur oft genannt. Am ausführlichsten behandelte sie hier H. E. Wooldridge, The Oxford History of Music, I 1901, wo 8 Seiten der Handschrift nach Photographien (f. 1, 10, 14, 65, 201, 278', 383' und 401') und eine grössere Zahl von Kompositionen in freilich nicht überall

Digitized by Google

gelungenen Übertragungen aus ihr mitgeteilt sind. Eine weitere Motettenseite (f. 394') publizierte P. Aubry 1908 (Cent Motets III, pl. 8).

Indessen fehlt in der bisherigen Literatur eine Beschreibung der liturgischen Partien noch gänzlich. Ferner sind die Anfangsverzeichnisse der Stücke der beiden Motetten-Faszikel bei Delisle und Dreves unzulänglich, da sie den Tenores keine oder nicht die genügende Beachtung schenken; die Angaben über die Tenores bei dem Abdruck einer Anzahl dieser Motetten in Anal. hy. 49 sind durchgehends ganz verwirrt und unbrauchbar. Für die in den bisherigen Beschreibungen mit ihren Anfängen vollständig aufgezählten Conductus und Motetten fehlt eine genauere systematische Untersuchung über ihre anderweitige handschriftliche Erhaltung ebenfalls noch; die bisher am weitesten führenden Vorarbeiten dazu gab Dreves in den Anmerkungen zu seinen Texteditionen, Angaben, die durch die z. T. von Dreves unabhängigen Nachweise Chevalier's nur verhältnismässig selten eine Erweiterung erfahren.

Nachdem ich zuerst die beiden Wolfenbütteler Handschriften kennen gelernt hatte, beachtete ich bei meiner Untersuchung der Florentiner Handschrift im Jahre 1899, die der folgenden Beschreibung zugrunde liegt,[1]) besonders die Zusammenhänge der verschiedenen Bearbeitungen der gleichen liturgischen Texte untereinander und das von W. Meyer in den Mittelpunkt seiner genannten Abhandlung gestellte Verhältnis der Motetten zu den rein melismatischen Kompositionen ihrer Tenores in den liturgischen Organa und den Ersatzstücken dazu; ferner die verschiedenen rhythmischen Formen der melismatischen Partien der den Organa zugrunde liegenden liturgischen Melodien, unter denen die in grösserem Umfang zuerst in den Melismen-Faszikeln von W_1 ausgebildeten regulären rhythmischen Formen (Modi) immer reichhaltiger und wichtiger werden.

Die mit prächtigen Initialen und Miniaturen geschmückte Pergament-Handschrift, dem Format nach die grösste der Organa-Handschriften (23,2 : 15,7 cm), entstammt dem Ende des 13. Jahrhunderts; Delisle stellt (S. 102) die Ähnlichkeit ihrer Schrift und ihrer Miniaturen mit französischen Handschriften aus der Zeit Philipps des Schönen (1285—1314) fest. Eine alte Foliierung reicht bis f. 355; sie lässt die Grösse der jetzt hier vorhandenen Lücken feststellen; es fehlen f. 48—64, 94, 185—200 und 255—256. f. 356—476 sind modern foliiert (vgl. W. Meyer II, 325); der Umfang der Lücken nach f. 398 und 414 ist nicht bekannt. Am Ende aller vollständig erhaltenen Faszikel sind die Schlüsse der jeweils letzten Lage unbeschrieben. Die einzelnen Lagen (27 sind erhalten) sind von ungewöhnlich grossem Umfang; sie bestehen aus je 7—11 Doppelblättern. Der ganz vorzügliche Erhaltungszustand der Handschrift lässt keine Spuren praktischen Gebrauchs erkennen.

In die Laurenziana kam der Codex aus dem Besitz des Piero de' Medici, des Vaters des Lorenzo Magnifico, wie der Eintrag f. 476' zeigt: Liber Petri de Medicis Cos[mae] Fil[ii]. Die auf dem Rücken des Einbands der Handschrift befindliche und seit Bandini mehrfach für die Handschrift verwendete Bezeichnung „Antiphonar des

[1]) Einige Ergänzungen durch erneutes Studium der Handschrift selbst kamen vor Beginn der Drucklegung des vorliegenden Werkes 1909 hinzu.

Digitized by Google

Petrus de Medicis" berücksichtigt den Inhalt der 2. grösseren Hälfte des Codex nicht und gibt von dem Inhalt der ersten eine irre führende Vorstellung. Man könnte für den 1. Teil, der wie Graduale, Antiphonarium, Troparium, Sequentiarium u. s. w. im 13. Jahrhundert zu den liturgischen Gesangbüchern einer Anzahl musikalisch besonders leistungsfähiger und fortschrittlich gesinnter Kirchenchöre gehörte, nach dem Vorbild der letztgenannten Bezeichnungen die Bezeichnung: Organarium bilden.

Nachdem in meiner Beschreibung von W_1 durch die Umordnung der Reihenfolge der Faszikel der Handschrift die chronologische Folge der Organa-Kompositionen klargelegt ist, behalte ich für die Beschreibung der Codices F und W_2 die Folge der Faszikel in den Handschriften bei.

1. Faszikel f. 1—13: a. 3 4st. Organa und 3 4st. Conductus; b. 1 2st. (aber 3st. angelegte) und 8 3st. Clausule oder grössere Abschnitte liturgischer Texte.

Mit dem nicht-foliierten Vorblatt bilden f. 1—13 eine Lage von 7 Doppelblättern (Abteilung I bei Dreves). Auf der Seite stehen erst 3 Accoladen zu 4 Systemen, dann 4 zu 3 Systemen. — W_1, F und W_2 stellen gleichmässig das auch vom Anon. IV (C. S. 1, 360) an 1. Stelle genannte „Volumen continens Quadrupla ut: ‚Viderunt' et ‚Sederunt', que composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines" an die Spitze, wie auch Garlandia (ib. 116) von den „Quadruplicibus Magistri Perrotini . . . in principio magni voluminis" spricht.

1. (M 1) f. 1. (Gr.) Viderunt. (℣) Notum fecit. = W_1 f. 3 (Anfang mit f. 1 und 2 verloren); Ma f. 13′; in W_2 ganz verloren; Lo A f. 79. — Mk.: Wooldridge S. 222 phot. F f. 1; S. 223—237 Übertragung des Gr. aus F; Aubry, Sammelb. 8, 345 bezw. Iter S. 9 phot. Ma f. 13′ und 14.

2. (M 3) f. 4. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva. (Gr.) Sederunt. = W_1 f. 3′; Ma f. 17; W_2 f. 1 (Anfang verloren); die 2. Gr.-Komposition ist in F singulär.
   Teile: f. 7 Ne Nr. 1. = W_1 f. 6; Ma; W_2 f. 3′.
   Über die aus diesen beiden Perotinischen Quadrupla abgeleiteten Motetten vgl. oben S. 37, Ma Abteilung 2 und W_2 f. 167 ff.

3. (Aus M 18) f. 7′. 4st. Ausschnitt Mors Nr. 1., T. si| 3 li|. = W_1 f. 6′; Ma f. 21; W_2 f. 5. — 4st. Mot.-Qu. Nr. 254—257; die in F erhaltene Motettenform ist die Dpm. Mors que stimulo und Mors morsu F 2, 5—6; die gleiche bezw. andere Motettenformen sind nachweisbar: Ma f. 104′; W_2 2, 37 und 38b und a; Mo 2, 35; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10.

f. 8′—10′ folgen 3 4st. Conductus, deren geringe Zahl die Bildung eines besonderen Faszikels 4st. Conductus nicht lohnte. 1. f. 8′. Deus misertus (Text auch Oxf. Rawl; Textdrucke: Flac. Nr. 69; Anal. hy. 20, 69). — 2. f. 9. Mundus vergens (Text: Flac. Nr. 8; Bandini S. 1; Anal. hy. 21, 184. — Mk.: Anal. hy. 21, 207). — 3. f. 10—10′. Vetus abit (Text: Flac. Nr. 120; Anal. hy. 20, 86. — Mk.: Wooldridge S. 304 phot. F f. 10; S. 305 ff. in Übertragung). — Unter den Musikhandschriften ist

Digitized by Google

F die einzige bisher bekannte, die 4st. Conductus überliefert.[1]) Auch die Texte Nr. 2 und 3 sind singulär und Nr. 1 ausser in F nur in Oxf. Rawl bisher nachweisbar, was im Gegensatz zu der weiten Verbreitung der 3-, 2- und 1st. Conductus sehr bemerkenswert erscheint. Anon. IV macht sogar bei seiner Erwähnung von „Conducti" „quadruplices" den Zusatz: „si fuerint" (C. S. 1, 350).

Der Rest der Lage ist zur Aufnahme 3st. Kompositionen eingerichtet und enthält einen 2st. und 8 3st. Ausschnitt-Kompositionen, deren 1. mit einer grösseren Initiale verziert ist. Über die Abkürzung [*μ*] vgl. S. 23.

1. f. 10′. Tanquam Nr. 1 (aus O 2); 2st.; das oberste System der 3st. Einrichtung ist nicht ausgefüllt; T. 3 li | 3 li 2 li |, vereinzelt 3 li | 2 li 3 li |. — Mot.-Qu. Nr. 636 ff. Tanquam suscipit W_2 2, 17; als Dpm. mit Quant naist W_2 3, 12; mit Tanquam agnus Mü B Nr. 2; Ba Nr. 88; 2 verschiedene 4st. Fassungen Mo 2, 31; Cl Nr. 12—13. Der Modus wechselt in der Motetten-Überlieferung (1. Modus in W_2 2; 2. Modus in Mü B, Mo und Ba; wechselnd 1. und 2. Modus in W_2 3). [*μ*]. — Da das Melisma in F eine Reihe 3st. Ausschnitte eröffnet, fehlt das Tr. wohl nur versehentlich; wahrscheinlich war, da bereits W_2 eine daraus entstandene Dpm. überliefert, analog zur folgenden Clausula Nr. 3 seine volle 3st. Form 3st. Mot.-Qu.
2. f. 11. Go Nr. 2 (aus M 32; die Initiale steht zu weit nach rechts); T. 3 li |. — Mot.-Qu. Nr. 414—415 Crescens incredulitas F 2, 9 und Por conforter W_2 4, 63; als Lied des Ernoul le Viel (Ray. Bibl. Nr. 19) R f. 102.
3. f. 11. Flos filius e Nr. 3 (aus O 16); T. 3 li 2 li |. — 3st. Mot.-Qu. Nr. 647—654; in F als Dpm. Stirps Jesse und Virga cultus F 2, 33—34; vgl. unten; mit weiteren lateinischen und französischen Texten in 1- bis 4st. Form W_2 2, 3; 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; D Nr. 4; Mo 2, 31; Cl Nr. 31—33; Ba Nr. 97; Ca Nr. 12; Lo C Nr. 2; Bol f. 8 und Theor.-Cit. [*μ*].
4. f. 11′. Domine Nr. 1 (aus M 41); T. a. *σγ*; b. 2 si | 3 li |.
5. f. 11′. Ejus Nr. 4 (aus O 16; die erst an falscher Stelle geschriebene Initiale ist dort ausradiert und fehlt jetzt); T. 3 li | 2 si |.
6. f. 12. Diffusa est *bis* deus (℣ des All. M 55). — Mk.: Wooldridge S. 215—221 in Übertragung.
7. f. 12′. Descendit de celis (die ganze R-Intonation des R O 2; mit der Hauptfassung des Organum Triplum identisch beginnend).
8. f. 12′. Gloria *bis* sancto (das Gloria zum R O 2).
9. f. 13. In seculum Nr. 2 (aus M 13); T. erst 3 li |; dann wird die letzte Notengruppe 3mal im Rhythmus 3 li | 2 li 3 li 2 li | (ein Unisonus verhindert die reguläre

[1]) Davey (Hist. of Engl. Music, S. 31) vermutet ein Quadruplum unter den Werken des Codex London Br. M. Add. 25031 („one of which ‚Deus de supremis sedibus' may be a Quadruplum"); ihm folgt Hughes-Hughes (Cat. 1, 254): „‚De supernis sedibus . . .' 3 parts; a 4. being probably lost." Ich halte diese Vermutung für irrig und die erhaltene 3st. Form dieses Conductus für vollständig; vgl. unten Näheres über dieses englische auch für die Motettengeschichte wichtige Fragment. (Auch der Textanfang — im Codex ist die 1. Silbe ‚De' nach dem langen 3st. Anfangsmelisma wiederholt — ist von Davey falsch angegeben.)

Digitized by Google

Ligierung 2 li 2 li 3 li |) und 2mal in ähnlichen unregelmässigen Rhythmen wiederholt. — f. 13′ ist frei.

Unter den 3 aus diesen 9 Ausschnitten abgeleiteten Motettengruppen findet sich in dem *Flos filius e*-Motetten-Complex eine der vielgestaltigsten Motettengruppen überhaupt. Singulär ist die Neu-Komposition so ausgedehnter Partien wie Nr. 6 und 8 und eine T.-Behandlung wie die im 2. Teil von Nr. 9. Warum diese Tripla, die also manches Auffällige bieten, in den Quadrupla-Faszikel eingetragen sind, ist nicht ersichtlich; eine weitere Reihe 3st. Clausule folgt im 2. Faszikel auf die Organa Tripla.

2. Faszikel f. 14—47 [48—64]: 27 Organa, 5 Ausschnitte, 1 „Alleluya", 1 Fragment + x; sämtlich 3st.

Erhalten sind nur die 2 ersten Lagen f. 14—31 und 32—47 (9 und 8 Doppelblätter); die 17 Blätter 48—64 fehlen. (Abteilung II bei Dreves). Auf der Seite stehen 4 Accoladen zu 3 Systemen.

1. (O 2) f. 14. (℟) Descendit. (℣) Tanquam sponsus. Gloria. (℟) Descendit. = W_1 f. 85′ (℟ und ℣); W_2 f. 7′ (1. ℟ und ℣; das 2. ℟ in W_2 scheint mit dem 3st. Ausschnitt F f. 46′ identisch); Lo A f. 82 (℟ und ℣). — Mk.: Wooldridge S. 208 phot. F f. 14; S. 209—214 Übertragung des 1. ℟ aus F.
2. (M 2) f. 16. All. Dies sanctificatus. = W_1 f. 63; Cambridge Un. Libr. Ff II 29 f. 1 und 1′ (Schluss fehlt); vom Anon. IV (C. S. 1, 360) erwähnt.
   Über die Teile: f. 17 Nobis Nr. 1, Venite Nr. 1 und f. 18 Lux magna Nr. 1 vgl. oben S. 35.
3. (M 5) f. 18. (Gr.) Exiit sermo. (℣) Sed sic. = W_2 f. 14.
   Teile: f. 19 2 Durchführungen Manere (Nr. 1, T. 3 li |; Nr. 2, T. si) = W_2 f. 15, denen der Text in F 2mal, in W_2 nur 1mal untergelegt ist.
4. (O 38*) f. 19′. (Wohl ℟) Jacet. (℣) Cadit custos.
5. (O 37*) f. 20′. Cristus manens quod erat. = Lo A f. 71′ und 83′; ib. f. 3 ebenso wie in der verwandten Handschrift Sens f. 2 1st. mit der Anweisung: cum organo. — Mk.: Villetard, Office de Pierre de Corbeil, 1907, S. 133 f. 1st. aus Sens.
6. (M 10) f. 21. Vidimus stellam (nur der ℣ des All.; anfangs mit dem ℣ von M 2 identisch).
   Teile: f. 21′ Ejus Nr. 1; T. 2 si | 3 li |. — f. 22′ Muneribus Nr. 1; T. 3 li |. Ist es eine erweiterte 3st. Fassung des 2st. Lux magna Nr. 3 (aus M 2) W_1 Nr. 12; F f. 101; W_2 f. 64′?
7. (O 7) f. 22′. (℟) Et valde. (℣) Et respitien (vom ℣ ist nur dieser Anfang 3st. komponiert).
8. (M 14) f. 23. All. Pascha nostrum. = W_1 f. 86′; W_2 f. 21′.
   Teile: f. 24 Nostrum Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 f. 87′; W_2 f. 22′. 3st. Mot.-Qu. Nr. 216—217 Nostrum est F 1, 9 und Hui matin

Digitized by Google

R Nr. 9; N Nr. 32. — f. 24 Latus est Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 f. 88; W_2 f. 23; 2 st. F f. 109'; W_2 f. 72. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix venie F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W_2 2, 21; Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. [μ].

9. (O 8) f. 24'. Dicant nunc Judei.

10. (O 9) f. 25'. Crucifixum in carne. = W_1 f. 65'.

11. (O 16) f. 26'. (℟) Stirps Yesse. (℣) Virgo dei. = W_1 f. 68 bis.
Die Teile Yesse und Ejus sind in F je 2mal komponiert. f. 27 I. Yesse Nr. 2. — II. Yesse Nr. 1. = W_1 f. 68 bis. — f. 28 I. Ejus Nr. 2. — II. Ejus Nr. 1. = W_1 f. 69.

12. (O 39*) f. 28. (℟) Quindenis gradibus. (℣) Post genitum.

13. (M 32) f. 29. (Gr.) Benedicta. (℣) Virgo dei. = W_1 f. 67'.
Teile: f. 29' Go Nr. 1. = W_1 f. 67'.

14. (M 38) f. 31. All. Nativitas. = W_1 f. 10; W_2 f. 16; Mo 1, Nr. 9—10. Verfasser Perotin (Anon. IV, C. S. 1, 342). Über die Verwendung der Komposition zu weiteren Texten u. s. w. vgl. bei W_1 (oben S. 34) und W_2. — Mk.: vgl. ebendort bei W_1.
Teile: f. 32 Ex semine Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = 3 st. W_1 f. 11; W_2 f. 17 u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 483—486 vgl. bei W_1; in F erscheint die Motette 2 st. Ex semine Abrahe F 2, 14. [μ].

15. (O 23) f. 32'. (℟) Preciosus. (℣) Athleta. Gloria. (Auf S. Dionysius).

16. (O 40*) f. 33'. (℟) Virgo. (℣) Sponsus. Gloria. = W_2 f. 12'; Mo 1, 6—8.
Teile: f. 34 Amat. = l. c.

17. (O 27) f. 34'. (℟) Sancte Germane. (℣) O sancte Germane. Gloria. = W_1 f 9 (℟ und ℣); W_2 f. 10; Mo 1, 11—13. — Die Initiale O steht in F 2mal, zuerst an falscher Stelle.

18. (M 51) f. 36. All. Posui adjutorium. = Mo 1, 14—15. Verfasser Perotin (Anon. IV, C. S. 1, 342). — Mk.: Couss. Nr. 2—3 aus Mo.
Teile: f. 36' Torium Nr. 1. — f. 37 Potentem Nr. 1; T. 3 li |. — Et exaltavi Nr. 1; T. 3 li |. — Analog in Mensural-Notation in Mo.

19. (O 25) f. 37'. (℟) Ex ejus tumba. (℣) Catervatim. Gloria. (Auf S. Nicolaus).

20. (M 45) f. 38'. All. Dilexit Andream. = W_2 f. 23.
Teile: f. 39 In odorem Nr. 1. = W_2 f. 24.

21. (O 31) f. 39. (℟) Terribilis. (℣) Cumque evigilasset Jacob. Gloria.

22—26. 5 Benedicamus domino; das letzte mit Alleluia alleluia endend für die Osterzeit bestimmt.
1. f. 40'. (VII). = W_1 f. 12' Nr. 2; W_2 f. 27 Nr. 1.
2. f. 41'. (VI). = W_1 f. 11' Nr. 1; W_2 f. 28 Nr. 2.
Teile: f. 42' Domino; T. 3 li |. = l. c. Mot.-Qu. Nr. 762—765 vgl. oben S. 34; in F erscheint die Motette 2 st. Alpha bovi F 2, 25. Weist die Überlieferung in Ma auf eine verlorene 3 st. Motettenform?

Digitized by Google

3. f. 42'. (I Nr. 9). = W_1 f. 69 Nr. 3 mit Umstellung von Tr. und Du.
   Teile: f. 43 Domino Nr. 1. = W_1 f. 69.
4. f. 43'. (I Nr 10).
   Teile: Domino Nr. 2; T. 3 li |.
5. f. 44. (V Nr. 2).

27—31. 5 3st. Ausschnitte.

1. f. 45. In odo Nr. 2 (aus M 45); T. 3 li |. = W_1 f. 91. — 3st. Mot.-Qu. Nr. 495—497 vgl. oben S. 36; F überliefert die Motette Mens fidem nur 2st. F 2, 1 (ebenso Ma f. 130'; W_2 2, 11); als Dpm. erscheint sie erst W_2 3, 1 mit französischen Texten; doch weist die Überlieferung in Ma wohl auf eine verlorene 3st. Form auch der lateinischen Motette. [μ].
2. f. 45. Et illuminare Nr. 1 (aus M 9); T. 2 si | 3 li |.
3. f. 45'. Et gaudebit Nr. 1 (aus M 24); T. 2 si | 3 li |. Erweitert aus der älteren 2st. Fassung W_1 Nr. 23; F f. 116'. — Während bei Latus und Ex semine (M 14 und 38) die 3st., als 3st. Mot.-Qu. dienenden, zuerst W_1 f. 88 und 11 überlieferten Fassungen die älteren und die zuerst F f. 109' und 129' überlieferten 2st. Fassungen die durch Reduktion entstandenen jüngeren sind, liegt hier der einzige mir bisher sicher bekannte Fall vor, in dem umgekehrt die 2st. Fassung die ältere ist. Nur die 2st. dient als Mot.-Qu. Nr. 313—314, vgl. oben S. 26; in F erscheint die Motette 3st. Homo quo vigeas F 1, 13; das hier und W_2 1, 6 überlieferte Tr. ist vom Tr. der Clausula unabhängig. [μ].
4. f. 46. Et exaltavi Nr. 2 (aus M 51); T. 3 li |. — 3st. Mot.-Qu. Nr. 517 Et exaltavi plebis F 1, 22; W_2 1, 2; 2, 28; Fauv f. 9. [μ].
5. f. 46'. Descendit de celis (aus O 2). Wohl in W_2 f. 9' als 2. R-Komposition verwendet.

32. (O 1) f. 46'. (℟) Judea et Jherusalem. (℣) Constantes. Gloria. = W_2 f. 6. — Dass dieses in W_1 noch nicht vorkommende und hier in F ausserhalb des Corpus der Organa Tripla stehende 3st. R auch später komponiert ist, scheint auch aus der Bemerkung des Anon. IV: „‚Judea et Jerusalem' et ‚Constantes', quod quidem nunquam fit in triplo" (C. S. 1, 360) hervorzugehen; vgl. auch W. Meyer 2, 326.

33. f. 47', Acc. III und IV. Alleluya. Melodie = M 38 (Nativitas), 49 und 67*. (Der Anfang steht in Band II unter M 38.)

34. f. 47', Acc. IV. Die ersten Takte eines Conductus-artig komponiert beginnenden Stücks mit dem Textanfang: Bene; es gelang mir noch nicht, sie zu identifizieren. (Der Anfang steht in Band II unter Benedicamus domino Anhang Nr. 2.) — f. 48—64 fehlen.

Vgl. die Bemerkungen zu den 3st. Organa in W_1 (S. 36f.). F ordnet das erheblich erweiterte Repertoire mit Ausnahme des anscheinend erst später 3st. komponierten R O 1 (vgl. oben) in eine der Ordnung des Magnus Liber entsprechende Folge um, ohne jedoch Officium- und Messstücke zu trennen. Auffällig ist das starke Überwiegen der

Digitized by Google

Officium-Stücke (19 + 1 gegenüber nur 7 Messstücken), darunter 6 (O 37*—40* und Benedicamus domino VI und VII), deren T. im Magnus Liber nicht 2st. bearbeitet sind. Die eigentümliche Praxis, beim 2st. Magnus Liber alte Teilkompositionen innerhalb der Hauptfassung der Werke durch neue Clausule zu ersetzen, führt hier auch in einem 3st. Werk (O 16) dazu, 2 Teile (Yesse und Ejus) neu zu komponieren; jedoch bleiben daneben die alten Kompositionen auch in der Hauptfassung stehen.

Die Zahl der 3st. Ausschnitt-Kompositionen, von denen eine als solche bereits in W_1 stand, ist, auch mit Hinzurechnung der 3st. Clausule des 1. Faszikels, auch in F verhältnismässig gering; eine davon (f. 45′) ist (ebenso wie vielleicht der Abschnitt: Muneribus f. 22′) noch dazu nicht original 3st. Als Mot.-Qu. ist bisher nur eine der in F neuen Tripla-Kompositionen des 2. Faszikels (f. 46) nachzuweisen.

An T.-Modi kommen im Gesamtrepertoire der 3st. Organa und Clausule in F folgende vor (die Ausschnitte sind mit *, die oben nicht aufgeführten Stellen mit † bezeichnet): 3 li |: f. 19, 19′ †Jacet, 21′ †Dimus, 22 †Ente, 22′, 22′ †Et (in: Et valde), 37, 37, 40 †Somp, †Ait, †Et (in: Et filio), 42′, 43′, *45, *46, *11, *13; 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |: f. 21′, 23′ †Lu (in: Alleluya), 24, 24, 32, *45, *45′, *11′, *11′, 12′ †Di (in: Benedixit); 3 li 2 li |: *f. 11; 3 li | 3 li 2 li |: *f. 10′; 3 li | 2 li 3 li 2 li | u. s. f.: *f. 13; unregelmässige binarie: f. 27′ †Virga est; ebensolche ternarie: f. 47 †Vos, *f. 47′ †Alleluya.

W_2 erweitert musikalisch das Organa Tripla-Repertoire nicht; Codex Mo, der von Organum-Formen allein einige Tripla überliefert, bringt als neues, in F fehlendes Werk eine 3st. Komposition des R Abjecto (O 41*), Lo A eine ebensolche von O 5. Während der 2st. Magnus Liber bisher nur aus W_1, F und W_2 bekannt ist, finden sich einige Organa Tripla des Notre Dame-Repertoires ausserdem in Cambridge, Lo A und Mo, ein Quadruplum in Lo A und alle 3 Quadrupla in Ma wieder.

3. Faszikel f. 65—98: die 2. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Antiphonario; O 1 bis O 34 (V von O 7 und O 9 in je 2 Kompositionen) und 11 Benedicamus domino mit 8 weiteren Teilen Domino.

Diese Sammlung ist hier vollständig erhalten (Abteilung III bei Dreves). Ihre 1. Lage besteht aus 8 Doppelblättern (f. 65—80); die 2. ist unregelmässig zusammengesetzt (8 Doppelblätter f. 81—88 und 89—92, 95—98 und das Einzelblatt f. 93). In der Foliierung folgt auf f. 93 gleich f. 95 und auf f. 97 f. 99. Letzteres ist jedoch nur ein Schreibversehen statt f. 98, da das 1. Blatt der folgenden Abteilung richtig mit 99 foliiert ist; ob zwischen f. 93 und 95 ein Blatt fehlt, ist nicht festzustellen, da von f. 93 Acc. II an der Rest der Lage unbeschrieben ist. — Auf der Seite stehen 6 Accoladen zu 2 Systemen.

Da diese Sammlung das vollständigste Repertoire von Organa für die Liturgie des Officiums bietet, lege ich ihre Anordnung meinem Repertorium zu Grunde; für die ersten 31 Stücke folgt sie genau der Textordnung der liturgischen Bücher.

Über die Einrichtung der Beschreibung und der Konkordanz vgl. die Bemerkungen bei W_1 (S. 15ff.). * vor den betreffenden Teilen von W_1 und W_2 zeigt an, dass der Anfang hier von F abweicht; † vor Teilen von W_2, dass W_2 hier eine

Digitized by Google

3. Fassung des Anfangs hat. W_1 überliefert stets nur die 2st. Komposition von ℟ und ℣.

O 1. f. 65. (℟) Judea et Jherusalem. (℣) Constantes. Gloria. = W_1 f. 17; W_2 f. 47; vom Anon. IV erwähnt (C. S. 1, 360). — Mk.: Wooldridge S. 188 phot. F f. 65; S. 189—194 Übertragung von ℟ und ℣ aus F.
Teile: 1. Et Jherusalem Nr. 2. = F Nr. 1; W_2 f. 47. Mot.-Qu. Nr. 632—633 Gaude Syon F 2, 35; Mü B Nr. 6. — 2. Super vos Nr. 2. = W_2 f. 47′.

O 2. f. 65′. (℟) Descendit. (℣) Tanquam sponsus. Gloria. = W_1 f. 17′ (*℣). — Mk.: Wooldridge S. 195—200 Übertragung des ℣ aus F.
Teile: 3. Tanquam Nr. 3; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li 2 si |. = W_1 Nr. 1. — 4. f. 66 De thalamo Nr. 2. — 5. Gloria Nr. 1; T. 3 li |. = W_1 Nr. 2. Mot.-Qu. Nr. 643 Formam hominis F 1, 2; Ma f. 129; W_2 2, 32.

O 3. f. 66′. (℟) Verbum. (℣) In principio. Gloria.

O 4. f. 67′. (℟) In columbe. (℣) Vox domini. (℟) In columbe. Gloria. = W_1 f. 18 (*℣); W_2 f. 47′ (nur ℟, ℣, Gl.).

O 5. f. 68. (℟) Gaude Maria. (℣) Gabrielem. Gloria. = W_1 f. 18′; W_2 f. 48′.

O 6. f. 68′. (Ant.) Hodie beata virgo Maria puerum Jhesum presentavit.

O 7. f. 69. (℟) Et valde. (℣) Et respicientes; der ℣ in 2 Kompositionen f. 69 und 69′.

O 8. f. 70. (℣) Dicant nunc Judei quomodo milites.

O 9. f. 70′ und 71. (Ant.) Crucifixum in carne in 2 Kompositionen; die 2. = W_2 f. 87′.

O 10. f. 71′. (℟) Non conturbetur. (℣) Ego rogabo (die Initiale steht im Codex zu weit nach rechts). Gloria. = W_1 f. 19 (*℟, *℣); W_2 f. 49′ (†℟).

O 11. f. 72. (℟) Dum complerentur. (℣) Repleti. = W_1 f. 19′ (*℟, *℣); W_2 f. 50′ (†℟) mit Gloria.

O 12. f. 72′. (℣) Invenit eos concordes caritate.

O 13. f. 73. (℟) Inter natos. (℣) Fuit homo. Gloria. = W_1 f. 19′; W_2 f. 58′ (*Gl.).

O 14. f. 73′. (℟) Cornelius. (℣) Cum orasset. Gloria.

O 15. f. 74′. (℟) Petre amas. (℣) Symon Johannis. Gloria. ℣ 1st. „cum organo“ Lo A f. 10.

O 16. f. 75. (℟) Styrps Yesse. (℣) Virgo dei. Gloria (mit falscher Initiale V). = W_2 f. 51 (*℣, *Gl.). — Mk.: Wooldridge S. 201—205 Übertragung des ℣ aus F.
Teile: 6. f. 75′ Ejus Nr. 5. Wohl = Sancto Nr. 2 W_2 f. 52. — 7. f. 76 Sancto Nr. 1; T. 3 li |. Wohl = Ejus Nr. 6 W_2 f. 51′ und Domino Nr. 7 (aus Benedicamus I) F f. 87′ Acc. I. Mot.-Qu. Nr. 697 Fidelis gratuletur F 2, 29; W_2 2, 33.

O 17. f. 76. (℟) Veni electa. (℣) Specie (im Codex Spetie) tua.

O 18. f. 76′. (℟) Ad nutum. (℣) Ut vitium. Gloria. = W_2 f. 52 (*℟, ℣ unū *Gl., das wie der ℣ beginnt).
Teile: 8. Ad nu Nr. 1; T. 3 li |. = W_2 f. 52. Mot.-Qu. Nr. 698 Mundo gratum F 2, 13; W_2 2, 41.

O 19. f. 77. (℟) Solem. (℣) Cernere. Gloria.

Digitized by Google

O 20. f. 77'. (℟) Maria. (℣) Cui proprium. Gloria (die Initiale G fehlt).
O 21. f. 78. (℟) Per tuam. (℣) Miserere. Gloria.
O 22. f. 79. (℟) Te sanctum. (℣) Cherubin quoque. Gloria. = W_2 f. 53.
O 23. f. 79'. (℟) Preciosus. (℣) Athleta (die Initiale A steht an falscher Stelle). Teile: 9. Osus Nr. 1; T. 3 li |.
O 24. f. 80. (℟) Concede. (℣) Adjuvent. Gloria. = W_1 f. 20; W_2 f. 54.
O 25. f. 81. (℟) Ex ejus tumba. (℣) Catervatim. Gloria. = W_1 f. 21 (*℣); W_2 f. 55 (*Gl.).
O 26. f. 81'. (℟) Qui sunt isti. (℣) Candidiores. Gloria. = W_2 f. 56.
O 27. f. 82. (℟) Sancte Germane. (℣) O (im Codex Oo) sancte. Gloria.
O 28. f. 83. (℟) Sint lumbi. (℣) Vigilate. Gloria. (℟) Sint lumbi (im Codex: lunbi). = W_1 f. 21' (*℣); W_2 f. 57 (ohne Gl. und das 2. ℟).
O 29. f. 84. (℟) Regnum mundi. (℣) Eructavit. Gloria (die Initialen E und G stehen an falschen Stellen). = W_1 f. 22; W_2 f. 57'.
O 30. f. 85. (℟) Deum time. (℣) Timentibus (im Codex Tji statt Ti) deum. Gloria.
O 31. f. 85'. (℟) Terribilis. (℣) Cumque evigilasset. Gloria. = W_2 f. 59'.

Benedicamus domino Nr. 1—7.

1. **f. 86'** (I Nr. 2). = W_1 f. 103' Nr. 2; W_2 f. 90' Nr. 3. — Teile: Domino Nr. 4. = l. c. — 2. (I Nr. 1). = W_1 f. 103' Nr. 1; W_2 f. 90 Nr. 1. — Teile: **f. 87** Domino Nr. 3; T. si | 3 li |. = l. c. — 3. (I Nr. 3). = W_1 f. 104 Nr. 3; W_2 f. 91 Nr. 4. — Teile: Domino Nr. 5. = l. c. — 4. (I Nr. 5). — Teile: **f. 87'** Acc. I. Domino Nr. 7; T. 3 li |. Wohl = Sancto Nr. 1 (aus O 16) F f. 76 und Ejus Nr. 6 (aus O 16) W_2 f. 51'; Mot.-Qu. Nr. 697, vgl. oben. — 5. (I Nr. 6). — Teile: Acc. III. Domino Nr. 8. — 6. **f. 88** (II). — Teile: Domino; T. unregelmässig. — 7. (III; mit Alleluya alleluya endend).

8 Teile Domino (Nr. 9—16) aus Benedicamus I.

f. 88' Acc. I. Domino Nr. 9. — Acc. II. Domino Nr. 10; T. 3 li |. = Domino Nr. 6 W_1 f. 105'? — Acc. III. Domino Nr. 11; T. 2 si | 3 li |. — Acc. V. Domino Nr. 12 (irrig Do bezeichnet); T. 2 si | 3 li |. Wohl Mot.-Qu. Nr. 754 Ne m'oubliez Mo 6, 236. — Acc. VI. Domino Nr. 13; T. 3 li | 2 si |. — **f. 89** Acc. II. Domino Nr. 14; T. 3 li | 2 si |. — Acc. III. Domino Nr. 15. — Acc. IV. Domino Nr. 16.

Benedicamus domino Nr. 8—11.

8. (IV). = W_2 f. 90 Nr. 2. — 9. **f. 89'** (I Nr. 7). — Teile: Domino Nr. 17; T. 2 li 3 li |. — 10. (I Nr. 8). — Teile: **f. 90** Domino Nr. 18; T. 2 li 3 li si |. — 11. (V Nr. 1; mit Alleluya alleluya endend).

Den Schluss der Sammlung bilden 3 singuläre ℟, die wohl erst nachträglich entstanden sind (vgl. über sie und die Nachträge im 4. Faszikel S. 69).

O 32. f. 90'. (℟) Omnis pulcritudo. (℣) A summo celo. Gloria. (Wie O 10 zur Himmelfahrts-Liturgie gehörig.)
O 33. f. 91'. (℟) Repleti sunt. (℣) Loquebantur. Gloria. (Wie O 11—12 zur Pfingst-Liturgie gehörig.)
O 34. f. 92—93 Acc. II. (℟) Igitur dissimulata. (℣) Cui sacerdos. Gloria.

Der Rest der Lage von f. 93 Acc. II an ist unbeschrieben.

Digitized by Google

Vgl. die Ausführungen oben S. 21 f. (Domino kürze ich im folgenden mit D ab.) Unter den 9 angeführten R-Teilen befindet sich kein Stück, das bereits in W_1 an dieser Stelle stand; 2 (Nr. 3 und 5) entstammen dem 1. Ausschnittzyklus von W_1; 5 bleiben in W_2 in der Hauptfassung des Magnus Liber (Nr. 1, 2 und 8; ferner wohl Nr. 6 und 7 mit Vertauschung der Texte); in F singulär sind Nr. 4 und 9; ein 2. Mal in F selbst kommen Nr. 1 und wohl Nr. 7 mit Textwechsel vor. In den *Benedicamus domino*-Kompositionen tritt bez. der Clausule kein Wechsel in den Hauptfassungen der 3 Handschriften ein. — Mot.-Qu. sind Nr. 1, 5, 7, 8 und D I Nr. 12. — Die T.-Rhythmen sind folgende: $o\gamma$ in Nr. 1, 2, 3a, 4, 6 und D I Nr. 4, 5, 8, 9, 15 und 16; 3 li | in Nr. 5, 7—9 und D I Nr. 7 und 10; 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | in D I Nr. 11—14; si | 3 li | in D I Nr. 3; 2 li 3 li | in D I Nr. 17; 3 li 2 si | in Nr. 3b; 2 li 3 li si | in D I Nr. 18; unregelmässige Ligierung in D II. Weitere modale T.-Bildungen kommen auch in nicht angeführten Stellen des 3. Faszikels nicht vor. Die Zahl der in den Officium-Stücken des 3. Faszikels modal gebildeten T. ist mithin angesichts der Fülle der hier 2st. bearbeiteten Werke ebenso wie die Zahl und die die Verbreitung der aus diesen Werken abgeleiteten Motetten eine äusserst geringe.

4. Faszikel f. 99—146: die 2. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi de Gradali; M 1 bis M 59, z. T. in mehrfacher Komposition (19 Gr. und 40 All.).

Auch dieser Faszikel (Abteilung IV bei Dreves), bestehend aus 3 Lagen von je 8 Doppelblättern (f. 99—114, 115—130, 131—146), ist vollständig erhalten. Am Schluss sind nur f. 145 von Acc. III an, 145′ und 146 leer, so dass nicht weniger als $92^1/_2$ Seite hier mit 2st. Kompositionen von 19 Gradual- und 40 Alleluia-Gesängen der Messe beschrieben sind.

Da dieses Repertoire die umfangreichste erhaltene Fassung des Messteils des Magnus Liber darstellt, lege ich seine Ordnung meinem Repertorium zu Grunde. Da in ihm die 32 erhaltenen Werke der 1. Fassung des Messteils des Magnus Liber in W_1 vollständig und im wesentlichen in gleicher Folge wiederkehren, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass auch die in W_1 mit f. 36 und 37 verlorenen hier (wenn auch in teilweis veränderter und modernisierter Fassung) erhalten sind.

Die Frage, ob W_1 den ganzen Umfang von Leonins Magnus Liber wiedergibt oder ob sich nicht auch unter den in F neuen Werken eine mehr oder weniger erhebliche Zahl von 2st. in ihrem Grundstock Leoninischen Organa befindet, glaube ich zu gunsten der 2. Möglichkeit beantworten zu sollen. Dafür spricht meines Erachtens sowohl der Umstand, dass der 5. und 6. Faszikel von W_1 eine ganze Anzahl von Ausschnitt-Kompositionen zu Messstücken überliefert, die dem Magnus Liber in W_1 fehlen, wie die Erwägung, dass erst der Umfang des Magnus Liber in F alle diejenigen Liturgien zu berücksichtigen scheint, denen dem Rang des Kirchenfestes entsprechend der musikalische Schmuck der mehrstimmigen Komposition der solistischen Partien einer Anzahl von responsorialen Gesängen angemessen ist. Doch enthält wohl auch so der 4. (und jedenfalls in noch stärkerem Mass der 3.) Faszikel in F eine Reihe nicht bis in Leonins Zeit zurückreichender Organa.

Digitized by Google

Sicher ist dies wohl bei den ausserhalb der gewohnten Ordnung im allgemeinen und des Magnus Liber im speziellen stehenden 3 Himmelfahrts- und Trinitatis-Gesängen M 56, 57 und 59 der Fall. Es ist wohl kein Zufall, dass diese Nachtragsstücke des 4. Faszikels der gleichen Festzeit angehören, wie die am Ende des Officium-Teils des Magnus Liber zugesetzten Organa zu den R O 32—33. Aber schon im Ausschnitt-Faszikel von F sind einige Ausschnitt-Kompositionen sowohl aus M 56 (Nr. 392 und 393) wie aus O 32 und 33 (Nr. 294, 299 und 300) in die Hauptfolge eingereiht (sie folgen hier auf Ausschnitte aus M 27 bezw. O 10 und 11).

Die Erweiterung des Umfangs der Mess-Organa in F ist gegenüber W_1 für die beiden allein hier in Betracht kommenden Gattungen der Messgesänge eine verschiedene; die Zahl von 13 Gr. in W_1 ist in F nur auf 19 vermehrt, während die Zahl von wahrscheinlich 21 All. in W_1 in F fast verdoppelt ist (40). Entsprechend der Zusammensetzung des Magnus Liber in W_1 wird dann in der 3. erhaltenen Fassung desselben in W_2 wieder die Zahl der All. besonders stark reduziert (von 40 auf 18), während die Zahl der Gr. in W_2 (12) der in W_1 ungefähr gleich ist.

Wie im 4. bis 6. Faszikel von W_1 kein in F fehlendes Messstück vorkommt, so fügt auch W_2 keine neuen Gesänge dem Repertoire des Magnus Liber in F hinzu; auch die Abrundung, die der Magnus Liber in F in liturgischer Hinsicht zeigt, stützt die Annahme, dass F eine im wesentlichen vollständige Fassung des Magnus Liber überliefert. Auf event. kleine Lücken könnten die Ausschnitte Nr. 455—457, *Clementia, De* und *Te*, die 3 einzigen T. unter den 462 T. des 5. Faszikels, deren Quelle in textlicher und musikalischer Beziehung mir noch unbekannt ist, weiter die Verwendung des T. *Agmina*, der im Rahmen des All., dem er angehört, nur in der auch in den Organa-Kompositionen vom Notre Dame-Repertoire unabhängigen Handschrift St. V komponiert erscheint, als Motetten-T. in F, endlich die Ausschnitte *Et in fines* St. V Nr. 24—25 und die daran knüpfende Verwendung des T. *Et super* als Motetten-T. in der Notre Dame-Handschrift W_2 schliessen lassen. Doch gehören die Ausschnitte Nr. 455—457 erst dem letzten Anhang des Ausschnitt-Faszikels an, so dass 2st. Kompositionen der 2 Gesänge, denen sie zu entstammen scheinen, mindestens nicht dem älteren Bestand des Magnus Liber angehört zu haben brauchen; und ob die Verwendung der genannten T. als Motetten-T. schon in F und als Ausschnitt-T. in St. V die Annahme, dass die ganzen Gesänge 2st. im Magnus Liber gestanden haben müssen, als notwendig voraussetzt, scheint mir bisher mindestens noch zweifelhaft.

Vgl. ferner die Vorbemerkungen zum Magnus Liber und den Ausschnitten von W_1 und zum 3. Faszikel von F (S. 15 ff., 23 f. und 65 f.). Ich gebe im folgenden die Fälle, in denen im 4. Faszikel T.-Modi vorkommen, vollständig an; einige für die Clausule- und Motettengeschichte unwichtige T., die sich darunter befinden und deren Du.-Anfänge ich im 2. Band nicht mitteile, sind mit ° bezeichnet.

M 1. f. 99. (Gr.) Viderunt. (℣) Notum. = W_1 f. 25; W_2 f. 63 (*℣).
Teile: 1. Omnes Nr. 2. = W_1 f. 25; W_2 f. 63. — 2. Dominus Nr. 1. = W_1 f. 25.

M 1. f. 99'. (Gr.) Viderunt. (℣) Notum. (Gr.) Viderunt. Die 3 Gr. in F beginnen gleich; auch W_2 überliefert ein 2. *Gr.
Teile: 3. Omnes Nr. 3; T. 3 li | 2 si |. — 4. Dominus Nr. 2; T. 4 si |.

Digitized by Google

M 2. f. 100'. All. Dies sanctificatus. All. = W_1 f. 25'; W_2 f. 64 (beide ohne das 2. All.).

Teile: 5. Nobis Nr. 3: T. 2 li 3 li si |. = W_1 Nr. 10; W_2 f. 64; wohl = E Nr. 3 (aus M 10) W_2 f. 69 und Pe Nr. 3 (aus M 31) W_2 f. 76'. — 6. Venite Nr. 2. = W_1 f. 26; W_2 f. 64'; ferner in Beziehungen zum Tr. des 3 st. Venite Nr. 1 W_1 f. 64; F f. 17? — 7. f. 101 Lux magna Nr. 3; T. 3 li |. = W_1 Nr. 12; W_2 f. 64'; ist es = T. und Du. des 3 st. Muneribus Nr. 1 (aus M 10) F f. 22'?

M 3. f. 101. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva (irrig Adju-juva im Codex). = W_1 f. 26' (*℣); W_2 f. 64' (*℣).

Teile: 8. Ne Nr. 3; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 59 Qui servare W_1 f. 115; F 1, 3; Ma f. 128; Oxf. Add f. 79'; Oxf. Rawl. [μ].

M 4. f. 102. All. Video celos. = W_2 f. 65' (*℣).

Teile: 9. °Deo; T. 3 li |. Ist es = W_2 l. c.? — 10. Stantem Nr. 1; T. 3 li |. = W_2 f. 66.

M 5. f. 102'. (Gr.) Exiit. (℣) Sed sic. = W_1 f. 27'; W_2 f. 66'.

Teile: 11. Manere Nr. 5; T. a. 3 li |; b. $\sigma\gamma$. — 12. f. 103 Donec veniam Nr. 3; T. unregelmässig.

M 6. f. 103. All. Hic est discipulus.

Teile: 13. Hic; T. 3 li |. — 14. Ille Nr. 1; T. 3 li |. — 15. Per; T. a. 3 li |; b. 2 li 2 li 2 si. Die 2. Durchführung wohl = Venite Nr. 3 (aus M 2) W_1 Nr. 11. — 16. f. 103' Ve; T. 3 li |.

M 7. f. 103'. (Gr.) Anima. (℣) Laqueus contritus.

Teile: 17. Us; T. 3 li |. — 18. f. 104 Libera; T. 3 li |.

M 8. f. 104'. (Gr.) Laus. (℣) Herodes iratus. = W_1 f. 28; W_2 f. 67'.

Teile: 19. °Tu; T. 3 li |. — 20. Iratus Nr. 2; T. 3 li |. = W_2 f. 67'. — 21. Multos pueros Nr. 2; T. 3 li |. = W_2 f. 67'. — 22. f. 105 In Bethleem Nr. 2 b; T. 2 si | 3 li |. = W_2 f. 68. = Nr. 2 a; T. 3 li 2 si |: W_1 Nr. 20. Mot.-Qu. Nr. 98 In Bethleem Herodes F 1, 4; Ma f. 125; W_2 2, 35; Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Theor.-Cit. [μ]. Mk.: Aubry 3, 16 f. Anfang der Clausula in Original-Notation und Übertragung aus F.

M 9. f. 105. (Gr.) Omnes. (℣) Surge. (Gr.) Omnes. = W_1 f. 29; W_2 f. 68 (beide ohne das 2. Gr.).

Teile: 23. Ge Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 21; W_2 f. 68'. — 24. f. 105' Et illuminare Nr. 3; T. 3 li |. — 25. °Om (im 2. Gr.); T. 2 si | 3 li |.

M 10. f. 106. All. Vidimus stellam. = W_2 f. 69 (*All.; *℣).

Teile: 26. Ejus Nr. 2. — 27. Ente Nr. 1; T. 3 li |. = W_2 f. 69. — 28. Muneribus Nr. 2; T. 3 li |. Wohl = Lux magna Nr. 2 (aus M 2) W_1 f. 26'.

M 11. f. 106'. (Gr.) Suscepimus. (℣) Sicut audivimus. (Gr.) Suscepimus. = W_1 f. 29' (*℣); W_2 f. 69' (*℣; beide ohne das 2. Gr.).

Teile: 29. Mus Nr. 2 b; T. 2 li 2 li 2 si |. = Nr. 2 a; T. 3 li 2 li si |:

Digitized by Google

W_1 Nr. 45. = Nr. 2c; T. 2 li 3 li si |: W_2 f. 70 2. Durchführung. — 30. f. 107 °Deus (im 2. Gr.); T. 2 si | 3 li |.

M 12. f. 107. All. Adorabo ad templum. All. = W_1 f. 30; W_2 f. 70 (*All., identisch mit dem 2. All. in F beginnend; *℣; beide ohne das 2. All.).

Teile: 31. Rabo Nr. 2; T. unregelmässig. — 32. f. 107' Sanctum Nr. 2; T. 3 li |. Ist es = Potentem Nr. 5 (aus M 51) W_1 Nr. 100? — 33. f. 108 Tebor Nr. 2.

M 13. f. 108. (Gr.) Hec dies. (℣) Confitemini. (Gr.) Hec dies. = W_1 f. 31; W_2 f. 71 (beide ohne das 2. Gr.).

Teile: 34. f. 108' Domino Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_2 f. 71; wohl W_1 auf f. 51 oder 52 verloren. Mot.-Qu. Nr. 131—132 Deo confitemini W_1 f. 107; F 1, 6; Ma f. 106; W_2 1, 4; 2, 4a (in mg. *Mout*); Mout est W_2 1, 16; 4, 58. [μ]. — 35. Quoniam Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_2 l. c.; wohl W_1 auf f. 51 oder 52 verloren. Mot.-Qu. Nr. 140 Laudes referat W_1 f. 107; F 1, 7; Ma f. 106'; W_2 2, 4b. [μ]. — 36. In seculum Nr. 4. = F Nr. 92; vielleicht ebenfalls in W_1 verloren.

M 14. f. 109. All. Pascha nostrum. All. = W_1 f. 31' (*℣); W_2 f. 72 (*℣; beide ohne das 2. All.).

Teile: 37. Nostrum Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 54; W_2 f. 72. Mot.-Qu. Nr. 215 Gaudeat devotio W_1 f. 107'; F 1, 8; W_2 1, 11; 2, 7; Tort. [μ]. — 38. f. 109' Latus est Nr. 1; T. 3 li | 2 si |; = W_2 l. c.; ursprünglich 3 st. W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W_2 2, 21; Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. [μ]. — 39. °Alleluya (im 2. All.); T. 2 si | 3 li |.

M 15. f. 109'. All. Epulemur in azimis. = W_1 f. 32'.

Teile: 40. In azimis sinceritatis Nr. 2. Mot.-Qu. Nr. 244 Exilium parat F 2, 37.

M 16. f. 110. All. Nonne cor. All.

Teile: 41. f. 110' Dum loqueretur Nr. 1b; T. 3 li (Du. im 2. Modus). = Nr. 1a; T. 3 li | (Du im 1. Modus): W_1 Nr. 59.

M 17. f. 111. All. Surrexit dominus et. All. = W_1 f. 32' (ohne das 2. All.).

Teile: 42. °Et occur; T. 3 li |. — 43. f. 111' °Tunc; T. 3 li | 2 si |. — 44. Et tenuerunt Nr. 2. Mot.-Qu. Nr. 248—249 Ne sedeas F 2, 4; Ma f. 124'; W_2 2, 12; Oxf. Rawl; Biau sire W_2 4, 84.

M 18. f. 112. All. Cristus resurgens.

Teile: 45. f. 112' °Mor; T. 2 si | 3 li |. — 46. Mors Nr. 2; T. 2 li 3 li |. Wohl Mot.-Qu. Nr. 258—259 D'un mal W_2 4, 4 und 28; O mors anxia W_2 2, 63.

M 19. f. 113. All. In die resurrectionis.

M 20. f. 113. All. Angelus domini descendit.

M 21. f. 114. All. Respondens autem angelus (die Initiale R fehlt).

Teile: 47. f. 114' °Jhesum; T. 3 li |.

Digitized by Google

M 22. f. 114'. All. Dulce lignum (die Initiale A steht an falscher Stelle und ist zu tilgen versucht). = W_1 f. 33'; W_2 f. 72'.
Teile: 48. f. 115 Ferens pondera Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 62; W_2 f. 73. — 49. Sustinere Nr. 2; T. 3 li |. = W_2 f. 73'.

M 23. f. 115'. All. Ascendens Cristus. All. = W_1 f. 34'; W_2 f. 73' (beide ohne das 2. All.)
Teile: 50. Duxit Nr. 1; T. σγ. = W_1 f. 35 und W_2 f. 74 mit T. 3 li |. — 51. Ta Nr. 1. = W_1 f. 35; W_2 f. 74; wohl = Na Nr. 1 (aus M 42) W_1 f. 45. Mot.-Qu. Nr. 310 Si quis ex F 2, 22.

M 24. f. 116. All. Non vos relinquam. All.
Teile: 52. °Lu; T. 3 li |. — 53. f. 116' Et gaudebit Nr. 1; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 23; 3 st. F f. 45'. Mot.-Qu. Nr. 313—314 Homo quo vigeas F 1, 13; Ma f. 126; W_2 1, 6; 2, 8; Carm. Bur. Nr. 4; Amors vois W_2 4, 82. [μ].

M 25. f. 117. All. Spiritus sanctus procedens. All.
Teile: 54. f. 117' Hodie perlustravit Nr. 1; T. 2 si | 3 li |.

M 26. f. 118. All. Paraclitus. = W_2 f. 74'; in W_1 f. 36 verloren?
Teile: 55. °Lelu; T. 3 li |. (Ebenso in W_2?). — 56. Sanctus Nr. 1; T. 3 li |. = W_2 f. 75. — 57. f. 118' °Nomine; T. 3 li |. = W_2 f. 75. — 58. Docebit Nr. 1; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 26; W_2 f. 75. Mot.-Qu. Nr. 344 Doceas hac die F 2, 3; Ma f. 135'; W_2 2, 26.

M 27. f. 119. All. Veni sancte spiritus. = W_1 f. 35' (Schluss fehlt).
Teile: 59. f. 119' Amoris Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 67. Mot.-Qu. Nr. 368 A cele ou Mo 6, 245.

M 28. f. 119'. (Gr.) Priusquam. (℣) Misit dominus.

M 29. f. 120'. All. Inter natos. All. = W_2 f. 75' (ohne das 2. All.); in W_1 f. 37 verloren?
Teile: 60. Natos Nr. 1; T. a. σγ; b. 2 si | 3 li |. — 61. Mulierum Nr. 1; T. 3 li |. = W_1 Nr. 65; W_2 f. 75'. Mot.-Qu. Nr. 369—370 Mulieris marcens F 2, 23; W_2 2, 42; A la revenue W_2 4, 21. — 62. f. 121 Johanne Nr. 1; T. si. = W_1 Nr. 33. — 63. f. 121' °Lelu (im 2. All.); T. 2 si | 3 li |.

M 30. f. 121'. (Gr.) Constitues. (℣) Pro patribus. = W_2 f. 81.
Teile: 64. Patribus Nr. 1; T. 3 li 2 li 2 li |.

M 31. f. 122. All. Tu es Petrus. = W_1 f. 38 (Anfang fehlt); W_2 f. 76'.
Teile: 65. f. 122' Petram Nr. 2. (Stand es W_1 f. 37'?). — 66. Edificabo Nr. 2.

M 32. f. 122'. (Gr.) Benedicta. (℣) Virgo dei. = W_1 f. 38; W_2 f. 77.
Teile: 67. f. 123 Go Nr. 4; T. 3 li |. = W_1 Nr. 29. Mot.-Qu. Nr. 411—413 O Maria mater F 1, 18; W_2 2, 64; Virgo plena W_2 1, 9; 2, 18; Deduisant W_2 4, 87.

Digitized by Google

M 33. f. 123'. All. Assumpta est. All. All. = W_1 f. 38' (*All.; *℣; ohne das 2. und 3. All.); W_2 f. 78 (†All.; *℣; 2. All.; ohne das 3. All.).
Teile: 68. °Luya; T. 2 si | 3 li |; dann 3 li |. — 69. Angeli Nr. 2. — 70. f. 124 Tes Nr. 2; T. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 70; wohl = A Nr. 3 (aus M 46) F Nr. 443.

M 34. f. 124'. All. Hodie Maria. = W_1 f. 39'.
Teile: 71. f. 125 Gaudete Nr. 1. = W_1 f. 40. — 72. Regnat Nr. 1. = W_1 f. 40.

M 34. f. 125'. All. Hodie Maria. All. (die 3 All. beginnen gleich; das 1. und 2. differieren von der 13. bezw. 12. Note ab; auch die ℣ beginnen gleich).
Teile: 73. Alleluya; T. 3 li |. — 74. f. 126 Gaudete Nr. 2; T. $\sigma\gamma$. = W_1 Nr. 72 (T. 4 si |). — 75. Regnat Nr. 2 und 3; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 75—76. Mot.-Qu. Nr. 437 Flos de spina F 1, 19; Ma f. 126'; W_2 2, 6 und 56; Mo 3, 44; Bes Nr. 21; Mü C f. 75'. [μ].

M 35. f. 126'. All. Post partum.
Teile: 76. f. 127 °Trix; T. 3 li |.

M 36. f. 127. All. Ora pro nobis. All.
f. 127' in: Ut 2 ternarie. — f. 128 im 2. Alleluya 1 ternaria.

M 37. f. 128. (Gr.) Propter veritatem. (℣) Audi filia. (Gr.) Propter. = W_1 f. 41; W_2 f. 84 (beide ohne das 2. Gr.).
Teile: 77. Veritatem Nr. 3; T. 3 li | 2 si |. — 78. f. 128' Filia Nr. 3 und 2; T. $\sigma\gamma$. Die 2. Durchführung = W_1 f. 41'; W_1 Nr. 79; W_2 f. 84. — 79. Aurem tuam Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 f. 41'; W_2 f. 84; wohl ferner = W_1 f. 24 2. Durchführung. — 80. f. 129 Rex Nr. 2. — 81. Veritatem Nr. 4 (im 2. Gr.); T. 3 li |. Wohl = Nr. 2 W_1 f. 41; W_2 f. 84.

M 38. f. 129. All. Nativitas. All. = W_1 f. 42 (ohne das 2. All.).
Teile: 82. f. 129' Ex semine Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. Ursprünglich 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 17 u. s. f.; Mo f. 10. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 483—486 Ex semine Abrahe F 2, 14; W_2 2, 5; Worc; Mo 4, 62; Ba Nr. 29; Se j'ai W_2 1, 15; 4, 77; Hyer mein W_2 4, 46. [μ]. — 83. f. 130 Alleluya (im 2. All.); T. 3 li |.

M 39. f. 130. All. In conspectu angelorum. = W_1 f. 42'; W_2 f. 78'.
Teile: 84. °Spec; T. unregelmässig.

M 40. f. 131. (Gr.) Timete. (℣) Inquirentes autem. = W_1 f. 43'.
Teile: 85. f. 131' Tes autem Nr. 2. = W_1 Nr. 81. Mot.-Qu. Nr. 487—488 Deum querite F 2, 17; W_2 2, 23; Juste vivere W_2 2, 36. — 86. Non deficient Nr. 2 und 1; T. a. $\sigma\gamma$. = W_1 f. 44; b. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 82.

M 41. f. 131'. (Gr.) Gloriosus. (℣) Dextera tua. (Gr.) Gloriosus. = W_2 f. 85' (*℣; ohne das 2. Gr.).
Teile: 87. f. 132 Domine Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 83; W_2

Digitized by Google

f. 85′. — 88. In virtute Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 84; W_2 f. 86. — 89. f. 132′ Sus Nr. 2 (im 2. Gr.). = W_2 f. 85′.

M 42. f. 132′. All. Judicabunt. = W_1 f. 44; W_2 f. 86′.
Teile: 90. f. 133 °Ca; T. 3 li |. — 91. °Tio; T. 3 li |. = W_2 f. 86′. — 92. f. 133′ Na Nr. 2a; T. 3 li | 2 si |. = W_2 f. 87; = Nr. 2b: wohl Ta Nr. 4 (aus M 23) W_1 Nr. 64 mit T. 3 li 2 si |.

M 43. f. 133′. All. Justi epulentur.
Teile: 93. f. 134 In conspectu; T. 3 li |. — 94. °Lecten; T. unregelmässig.

M 44. f. 134. All. Hic Martinus. = W_2 f. 79′ (*℣).
Teile: 95. f. 134′ Hympnis Nr. 1; T. a. 3 li |; b. si. = W_1 Nr. 86. Ist die 2. Durchführung = W_2 f. 80′?

M 45. f. 135. All. Dilexit Andream. = W_2 f. 80′.
Teile: 96. In odorem Nr. 3. = W_2 f. 80′.

M 46. f. 135′. All. Per manus autem. = W_1 f. 48′; W_2 f. 82 (*All.; *℣).
Teile: 97. f. 136 A Nr. 1; T. 3 li |. = W_1 f. 48′; wohl = Tes Nr. 3 (aus M 33) W_1 Nr. 71.

M 47. f. 136. (Gr.) Posuisti. (℣) Desiderium (die Initiale fehlt).

M 48. f. 136′. (Gr.) Domine. (℣) Vitam. (Gr.) Domine. = W_1 f. 45 (nur Gr. und ℣).
Teile: 98. f. 137 Tam Nr. 2 und 3; T. 3 li |. 1. Durchführung = Go Nr. 6 (aus M 32) W_1 Nr. 28. — 99. °Tudi; T. 3 li |.

M 49. f. 137′. All. Letabitur justus. = W_1 f. 45′.
Teile: 100. f. 138 Et sperabit Nr. 1 und 2; T. a. σγ; b. 3 li |; c. 3 li | 2 si |. 1. Durchführung = W_1 f. 45′; 2. und 3. Durchführung = Ra W_1 Nr. 90. 2. und 3. Durchführung Mot.-Qu. Nr. 505 Letetur justus F 2, 15; W_2 2, 10.

M 50. f. 138′. (Gr.) Ecce sacerdos. (℣) Non est inventus. = W_1 f. 46; W_2 f. 82′.
Teile: 101. f. 139 Illi Nr. 1 und 2; T. a. σγ. = W_1 f. 46′; b. 2 si | 3 li |: wohl = F Nr. 279. — 102. Qui conservaret Nr. 2; T. 3 li | 2 si |. = Qui conserva W_1 Nr. 95.

M 51. f. 139. All. Posui adjutorium. All. = W_1 f. 46′; W_2 f. 83 (beide ohne das 2. All.).
Teile: 103. f. 139′ Torium Nr. 3; T. 3 li |. = W_1 Nr. 96; wohl = Rabo Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 70′. Mot.-Qu. Nr. 516 Christe via F 2, 16; W_2 2, 19. — 104. Potentem Nr. 2 und 3. 1. Durchführung = W_1 f. 47; W_1 Nr. 99; W_2 f. 83′ 1. Durchführung; wohl = Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71. 2. Durchführung = W_1 Nr. 98 2. Durchführung; W_2 f. 83′ 2. Durchführung. — 105. Et exaltavi Nr. 4; T. 3 li |. Wohl = Nr. 5 W_2 f. 83′ und Tebor Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71; Mot.-Qu. Nr. 110—111 Locus hic F 2, 24; Traveillie Mo 6, 211.

M 52. f. 140. All. Justus ut palma.
Teile: 106. f. 140′ Cedrus.

M 53. f. 140′. All. Justus germinabit. = W_1 f. 47.
Teile: 107. Germinabit Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 34. — 108. f. 141

Digitized by Google

Et florebit Nr. 2; T. si 3 li |. = W_1 Nr. 102. Mot.-Qu. Nr. 524 Ecclesie vox F 1, 23; Ma f. 104; W_2 2, 29; vgl. Lo Ha 7, 47. [μ].

M 54. f. 141. All. Veni electa. = W_1 f. 40′; W_2 f. 85.
Teile: 109. f. 141′ Mea Nr. 2. = W_2 f. 85; vgl. F Nr. 203 Mea *bis* meum. — 110. Quia concupivit rex Nr. 2a; T. 2 li 2 li 2 si | (mit Abweichungen). = Nr. 2b; T. 2 li 3 li si |: W_2 f. 85′. Mot.-Qu. Nr. 529 Quia concupivit vultus F 2, 19; W_2 2, 14.

M 55. f. 142. All. Diffusa est gratia.

M 56. f. 142′. (Gr.) Benedictus. (℣) Benedicite deum.

M 57. f. 143′. All. Benedictus es domine.

M 58. f. 144. (Gr.) Locus. (℣) Deus cui adstant. = W_1 f. 48.
Teile: 111. Chori Nr. 2.

M 59. f. 144′. All. Ascendit deus.
Teile: 112. f. 145 °Nus; T. 3 li |.

f. 145 Acc. III bis f. 146′ ist frei.

Bezüglich der 3 allgemeinen Gesichtspunkte, nach denen oben (S. 29 ff.) die Clausule in W_1 betrachtet sind, der rhythmischen T.-Gestaltung, der Verbreitung der Clausule und ihrer Motetten-Beziehungen, ergibt sich für die Bestandteile der Hauptfassung des Messteils des Magnus Liber in F folgendes Bild.

1) Organaler T. (si |) kommt für T.-Abschnitte, die in der Clausule- und Motetten-Geschichte irgend eine Rolle spielen, hier nirgends mehr vor. Aus der Gesamtzahl der Teile mit $\sigma\gamma$-, 4 si |- und si-Rhythmus im T. sind 33 Fälle angeführt; die zahlreichen übrigen konnten, da sie unwichtige T.-Abschnitte betreffen, übergangen werden. Zu 19 + 1 + 1 Fällen ist nichts besonderes zu bemerken (T. $\sigma\gamma$: Nr. 6, 26, 33, 36, 40, 44, 51, 65, 66, 69, 78, 80, 85, 89, 96, 104, 106, 109 und 111; T. 4 si |: Nr. 4; T. si: Nr. 62); bei Nr. 50 und 74 differiert die T.-Schreibung zwischen F ($\sigma\gamma$) und W_1 bezw. W_1 und W_2 (3 li | bezw. 4 si |); in 5 + 1 Fällen herrscht der $\sigma\gamma$- bezw. si-Rhythmus nur in einem Teil der ganzen Kompositionen (T. $\sigma\gamma$: Nr. 11b, 60a, 86a, 100a und 101a; T. si: Nr. 95b). Die 4 aus W_1 übernommenen Fälle Nr. 1, 2, 71 und 72 haben in den älteren Kompositionen von M 1 und 34 statt, denen F je eine 2. neue volle Fassung des Gr. bezw. All. folgen lässt. In das richtige Licht rückt die relativ geringe Zahl dieser Fälle gegenüber dem starken Überwiegen des $\sigma\gamma$-Rhythmus im T. im Magnus Liber von W_1 erst bei Betrachtung der Fülle von modalen T., die der Perotinischen Umarbeitung des Magnus Liber in einer Hinsicht ihr besonderes Gepräge geben.

Die Gesamtzahl der Fälle, in denen T.-Ligierungen vorkommen und die oben vollzählig genannt sind, ist 89. 4 T. sind unregelmässig gebildet (Nr. 12, 31, 84 und 94; vgl. ferner M 36). 50 mal tritt der einfachste T.-Modus 3 li | auf (44 mal einheitlich für den ganzen T.-Verlauf: Nr. 7—10, 13, 14, 16—21, 23, 24, 27, 28, 32, 42, 47—49, 52, 55—57, 59, 61, 67, 73, 76, 79, 81, 83, 90, 91, 93, 97—99, 103, 105, 107 und 112; ferner Nr. 41 mit Änderung des 1. Modus in W_1 in den 2. Modus in F; 4 mal als Anfangsmodus bei einmaligem Moduswechsel: Nr. 11a, 15a, 58a und 95a; einmal in der Mitte bei 2 maligem Moduswechsel: Nr. 100b; einmal am Ende des T.: Nr. 68 Ende. — Im 4. Faszikel von W_1 kam dieser Modus nur erst 10 mal vor). In der eben-

Digitized by Google

falls stattlichen Anzahl von 28 Fällen ist der Modus 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | verwendet (20 mal einheitlich für den ganzen T.-Verlauf: Nr. 3, 25, 30, 34, 35, 37—39, 43, 45, 53, 54, 63, 70, 75, 77, 82, 87, 88 und 102; ferner mit Änderung der Modus-Schreibung 3 li 2 si | in W_1: Nr. 22 und 92; als Schluss-Modus bei Moduswechsel: Nr. 58b, 60b, 86b, 100c und 101b; ferner in Nr. 68 am Anfang. — Im 4. Faszikel von W_1 fehlte dieser Modus noch vollständig).

Weitere Modus-Bildungen treten hier nur sehr vereinzelt auf (in 7 Fällen): si 3 li | in Nr. 108; 2 li 3 li | in Nr. 46; 3 li 2 li 2 li | in Nr. 64; 2 li 3 li si | in Nr. 5 und 2 li 2 li 2 si | in Nr. 15b, 29 und 110 (in Nr. 29 abweichend sowohl von W_1 wie von W_2; in Nr. 110 abweichend von W_2). Gegenüber der häufigeren Verwendung dieser im 4. Faszikel von W_1 ebenfalls noch ganz fehlenden Modi im Clausule-Repertoire des 5. und 6. Faszikels von W_1 zeigt die Hauptfassung des Magnus Liber in F grosse Zurückhaltung, die aber damit leicht zu erklären ist, dass der Bearbeiter des Magnus Liber in F (Perotin?) diese ungewöhnlicheren T.-Bildungen im wesentlichen auch in F noch für den Ausschnitt-Faszikel reservierte und für die Hauptfassung des Magnus Liber die einfacheren Modi fast durchweg bevorzugte.

Einmaliger Moduswechsel ist in Nr. 11, 15, 58, 60, (68), 86, 95 und 101, 2 maliger in Nr. 100 verwendet; somit ist die Gesamtzahl der betrachteten Fälle 122. Die 7 Fälle, in denen die Modus-Schreibung oder -Bildung in F von W_1 bezw. W_1 und W_2 abweicht (Nr. 50, 74; 41; 22, 92; 29 und 110) sind bereits erwähnt.

2) Zur richtigen Würdigung der Ergebnisse der Untersuchung über die Verbreitung der Clausule des 4. Faszikels von F ist stets im Auge zu behalten, dass von den 59 Organa-Texten in F in W_1 nur 32 + ? 2 und in W_2 nur 30 überliefert sind bezw. waren und dass in W_1 eine verhältnismässig grosse Zahl von Clausule (wohl zirka 17) aus M 9—23 verloren ist.

Als singulär in F erscheint auch nach dem jetzigen Stand unserer Kenntnis bereits nur etwa die Hälfte der Clausule: Nr. 3, 4, 8, 9, 11—14, 15a, 16 – 19, (24—26, 30, 31, 33, 36, 39, 40, 42—47), 52, 54, 55, 60, 63, 64, [65], 66, 68, 69, 73, 76, 77, 78a, 80, 83, 84, 90, 93, 94, 98b, 99, 101b, 106, 111 und 112, somit 50 ganze und 4 Clausule z. T.; () umschliesst die Clausule aus M 9—21, von denen einige wohl bereits im 5. Faszikel von W_1 standen, [] eine event. im 4. Faszikel von W_1 verlorene Clausula.

Nicht sehr gross ist die Zahl der Teile, die bereits in W_1 in der Hauptfassung des Magnus Liber standen (16, ev. 17; vgl. darüber die Ausführungen oben S. 22): Nr. 1, 2, 71 und 72, denen in F jedoch neue 2. Kompositionen der ganzen Organa folgen; wohl Nr. 81, das jedoch in F erst im 2. Gr. Platz fand; Nr. 6, 50, 51, 79, 97 (und event. auch Nr. 65?) in uneingeschränkt gleicher Funktion; Nr. 78b, 86a, 100a, 101a und 104a in F durch neue T.-Durchführungen erweitert; wohl Nr. 28 und auch 51 zu anderem Text in F. Aus dem 3 st. Organa-Repertoire von W_1 stammen Nr. 38 und das sicher von Perotin komponierte Nr. 82, hier in 2 st. reduzierter Fassung. Verhältnismässig sehr stark ist das Clausule-Repertoire von W_1 vertreten (34 mal, entsprechend $35^1/_2$ Clausule in W_1; wie S. 31f. ausgeführt, etwa $^4/_5$ der überhaupt möglichen Fälle; vgl. die Ausführungen zum 5. und 6. Faszikel von W_1): in 24 Fällen unverändert: Nr. 5, 7, 22, 23, 29, 37, 41, 48, 53, 58, 59, 61, 62, 67, 70, 74, 85, 87, 88, 95, 102, 103, 107 und 108; Nr. 75 aus 2 Clausule, Nr. 104 aus einer und einem Teil

Digitized by Google

einer anderen Clausula in W_1 zusammengesetzt; Nr. 98a, ferner wohl 15b, 92 und 97, vielleicht auch 32 mit anderem Text; Nr. 78b, 86b, 98a, 100b und c und wohl 15b in F erweitert, darunter Nr. 98a und wohl 15b mit anderem Text. Die Neugestaltung des Magnus Liber in F griff also bezüglich der hier betrachteten Teile W_1 gegenüber ausserordentlich tief durch.

Auch mit der Fassung des Magnus Liber in F war die definitive Fassung dieser Organa-Sammlung noch nicht erreicht; in W_2 erscheint ein Teil des Magnus Liber von neuem teilweis umgearbeitet, wenn auch bei weitem nicht mehr so stark F gegenüber verändert, wie es in F W_1 gegenüber der Fall ist. Anscheinend 37 Clausule des 4. Faszikels von F bleiben in W_2 im Magnus Liber; 32 unverändert und in gleicher Funktion: Nr. 1, 5—7, 10, 20—23, 27, 34, 35, 37, 38, 48—51, 56—58, 61, 79, 87, 88, 91, 92, 96, 104, 105, 109 und 110; Nr. 81 und 89 in W_2 in der Hauptfassung des Gr.; aus Nr. 78 in W_2 nur Teil b benutzt; Nr. 29 in W_2 erweitert; wohl Nr. 103 mit anderem Text; ferner wohl Nr. 5, 104a und 105 neben den gleichen auch mit anderen Texten. Nr. 82 kehrt nur 3st., Nr. 38 auch 3st. in W_2 wieder.

In F selbst kommen ein 2. Mal im 2. Faszikel Nr. 38 und 82 in der originalen, Nr. 53 und vielleicht auch Nr. 7 (mit Textwechsel) in sekundärer 3st. Fassung; im 5. Faszikel Nr. 36, wohl Nr. 101b und mit anderem Text Nr. 70, ferner vielleicht Nr. 109 vor; über Nr. 6 vgl. oben. — Im Organum-Faszikel von Mo endlich steht das Perotinische Nr. 82 in der originalen 3st. Form zum letzten Mal.

3) Als Motetten-Quellen kann ich im Messteil des Magnus Liber in F bisher nicht weniger als 23 Clausule nachweisen, von denen 22 zuerst mit lateinischen Motetten-Texten, unter ihnen 21 in F und eine zuerst in W_2, und 1 nur mit einem französischen Motetten-Text in Motetten umgebildet erscheinen. Da die Gesamtzahl der Messstücken angehörigen T.-Melodien, die überhaupt in lateinischen und französischen, aus Melismen der Notre Dame-Handschriften stammenden Motetten nachweisbar sind (abgesehen von den Motetten aus den Quadrupla M 1 und 3), nur 37 beträgt, ergibt sich, dass für fast $^2/_3$ aller in Betracht kommenden Tenores je eine Motette aus der Hauptfassung des Messteils des Magnus Liber in F stammt bezw. fast $^2/_3$ aller hier in Betracht kommenden Clausule bisher als auch in Motetten umgewandelt nachweisbar sind, was gewiss als eine sehr hohe Verhältniszahl zu bezeichnen ist.

Nr. 51 ist die einzige aus dem Magnus Liber in W_1 stammende Motettenquelle. Nr. 38 und 82 sind ursprünglich 3st. Mot.-Qu. 12 + x stammen aus den Melismenfaszikeln von W_1: Nr. 22, 37, 53, 58, 59, 61, 67, 75, 85, 100, 103 und 108; ferner standen wohl mindestens Nr. 34 und 35 auf den in W_1 verlorenen f. 51 und 52 (von den 19 Mess-T., die aus dem erhaltenen Teil der Clausule-Faszikel von W_1 für Motetten überhaupt verwendet wurden, fehlen hier somit nur 7). Der Rest (8 bezw. 6 oder noch weniger Clausule): Nr. 8, 40, 44, 46, 105 und 110 ist in F neu. 11 bleiben in W_2 in der Hauptfassung des Magnus Liber: Nr. 22, 34, 35, 37, 38, 51, 58, 61, 103, 110 und wohl auch 105; 1 steht in W_2 nur in der originalen 3st. Gestalt: Nr. 82; 2 kommen ein 2. Mal in W_2 vor: Nr. 38 3st. und wohl auch Nr. 105 mit anderem Text.

In der ältesten Motettenform stehen die aus Nr. 8, 34, 35 und 37 abgeleiteten Motetten in W_1; die aus Nr. 38, ferner aus Nr. 22, 53, 67, 75 und 108 abgeleiteten

Digitized by Google

im 1. Motetten-Faszikel von F (F **1**, 10; **4**, 13, 18, 19 und 23), in dem auch die 4 genannten, schon in W_1 überlieferten Motetten wiederkehren (F **1**, **3**, **6**, **7** und 8); die aus Nr. 51, ferner aus Nr. 82, ferner aus Nr. 40, 44, 58, 61, 85, 100, 103, 105 (mit anderer T.-Bezeichnung) und 110 abgeleiteten im 2. Motetten-Faszikel von F (F **2**, 22; 14; 37, 4, 3, 23, 17, 15, 16, 24 und 19); die aus Nr. 46 abgeleitete wohl in W_2 (2, 63) und die aus Nr. 59 abgeleitete in Mo (6, 245). Besonders beachtenswert erscheint die Gruppe der 4 aus dem Gr. und All. des Ostersonntags abgeleiteten Motetten (F **1**, 6, 7, 8 und 10 aus Nr. 34, 35, 37 und 38). Über die Verbreitung dieser Motetten vgl. oben.

Angesichts dieses Umfangs des musikalischen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Motetten und Clausule der Hauptfassung des Magnus Liber in F in Verbindung einerseits mit den engen liturgischen inhaltlichen Beziehungen, die bei einer grossen Zahl dieser Motetten zwischen den Motettentexten und der T.-Bezeichnung oder dem liturgischen Text, aus dem der T. entnommen ist, bestehen, und andererseits mit den ausgedehnten sprachlichen Zusammenhängen vieler Motettentexte mit der T.-Bezeichnung (Hineinverweben des T. in den Motettentext, Benutzung der T.-Vokale als Assonanz- oder Reimvokale für alle oder einige Glieder des Motettentextes u. s. f.), auf die schon W. Meyer (Ges. Abh. 2, 312 ff. und 338 ff.) nachdrücklich hingewiesen hat, ist nicht zu bezweifeln, dass mindestens ein sehr grosser Teil der Motetten des ältesten Motetten-Repertoires zunächst dazu bestimmt war, in der Liturgie als Teile desjenigen liturgischen Gesangs (Gr., All. oder R), dem ihr T. entstammt, vorgetragen zu werden, dass somit die Motettenfaszikel von F zum grössten Teil die gleiche Funktion hatten wie der Ausschnittfaszikel von F, nämlich die von Ergänzungsheften zum Magnus Liber. (In der alten Überlieferung kommt die Aufzeichnung einer Motette im Rahmen eines vollen liturgischen Organum nur einmal vor — die Ex semine-Motette Nr. 483 in M 38 in Worc; vgl. Aubry pl. 2 —; doch ist das die Motette umrahmende Organum weder Perotins Triplum, noch eine 2 st. Notre Dame-Fassung, sondern eine offenbar spätere singuläre 3 st. Komposition von M 38.)

5. Faszikel f. 147—184 [185—200]: 462 + x 2 st. Ersatz-Kompositionen einzelner Teile des Magnus Liber Organi.

Von diesem Faszikel (Abteilung V bei Dreves) sind nur die 2 ersten Lagen von 10 und 9 Doppelblättern (f. 147—166, 167—184) erhalten; die 8 Doppelblätter f. 185—200 fehlen.

Bezüglich der Ordnung dieser nicht weniger als 462 2 st. Ausschnitte, die die Messstücke des Magnus Liber in sehr reichem, dessen Officiumstücke in geringerem Mass ergänzen (nur die 3 T. Nr. 455—457 kommen im Magnus Liber von F nicht vor), sind, wie in W_1 2 Cyklen und ein ungeordneter Anhang, so auch hier mehrere geordnete Serien und ungeordnete Nachträge zu unterscheiden, die in der Handschrift von der gleichen Hand geschrieben fortlaufend ohne erkennbaren Einschnitt folgen.

Nr. 1—203 sind Ergänzungen zum gesamten 2 st. liturgischen Repertoire, wobei die Stücke aus den Officium- und Messgesängen der einzelnen Feste zusammengestellt

Digitized by Google

sind, ebenso wie z. B. auch der 2. Faszikel von F die Officium- und Messstücke in 3st. Komposition nicht in 2 getrennte, sondern in eine einheitliche Folge ordnet. Sowohl numerisch wie künstlerisch wie geschichtlich ist diese 1. Serie Ersatz-Kompositionen die weitaus bedeutendste.

Nr. 204—227 oder 229 sind ungeordnete Nachträge für Officia und Messen einer Anzahl von Festen; Nr. 228 bezw. 230—288 bilden dann eine 2. Serie von Ausschnitten aus dem Mess-Repertoire; Nr. 228 und 229 aus M 1, Nr. 230 ff. in fortlaufender Folge aus den Stücken von M 11 an. Da sonst auch M 2—10 bei der Komposition von Ausschnitten stets sehr berücksichtigt sind, scheint diese Serie dem Schreiber der Handschrift nur unvollständig, erst von M 11 an, vorgelegen zu haben und Nr. 228 und 229 aus M 1 sind wohl als zu den ersten Nachträgen gehörend aufzufassen. So beträgt die Zahl dieser Nachträge 26, die der Stücke der 2. Serie 59.

Die 3. Serie Nr. 289—342 umfasst 54 Ausschnitte ausschliesslich aus Officium-Gesängen, beginnend mit Ergänzungen zu O 1, 2, 10, 32 (im 3. Faszikel steht das Himmelfahrts-R O 32 im Nachtrag; hier ist ein Ausschnitt daraus richtig nach solchen aus dem anderen Himmelfahrts-R O 10 eingefügt), 11, 33 (aus einem Pfingst-R des Nachtrags, dessen Ausschnitte hier ebenfalls richtig eingeordnet sind), 13 u. s. f. Eine Lücke nach Nr. 291 (zu O 2) ist hier nicht anzunehmen, da für O 3, 5, 6, 8 und 9 überhaupt keine, für O 4 und 7 nur ganz vereinzelte Ausschnitt-Kompositionen erhalten sind.

Nr. 343—442 sind dann eine weitere fortlaufende Reihe von Ausschnitt-Kompositionen zu Mess-Gesängen (100 Stücke). Die Ausschnitte aus dem in Faszikel 4 im Nachtrag stehenden Gr. Benedictus (M 56) sind dabei richtig den übrigen Pfingststücken eingeordnet.

Den Schluss des Erhaltenen bilden 20 Nachträge, Nr. 443—462, in buntem Wechsel für Officia und Messen der verschiedensten Feste, darunter aus mir bisher unbekannter Quelle die 3 T. Nr. 455—457. Von Nr. 462 (f. 184' Acc. VI Ende beginnend) ist nur der Anfang erhalten, da die folgende Lage fehlt. Wie weit diese beschrieben war, ist nicht mehr festzustellen.

Vgl. die Vorbemerkungen zu W_1 Faszikel 5—6 oben S. 23 f.; bei den Angaben der Motettenverwendung der Clausule bezeichnet die Abkürzung: „u. s. f." hinter den Motetus-Anfängen den späteren Zusatz von Tr.-Stimmen mit eigenen Texten, deren Anfänge hier nicht genannt sind.

1. Gruppe Nr. 1—203: eine fortlaufende Serie von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen.

Aus O 1. [f. 147] **Nr. 1**: Et Jherusalem Nr. 2. = F f. 65; W_2 f. 47. Mot.-Qu. Nr. 632—633 Gaude Syon u. s. f. F 2, 35; Mü B Nr. 6. Mk.: Wooldridge S. 188 und 189 phot. und in Übertragung F f. 65. — **Nr. 2**: Et Jherusalem Nr. 1. = W_1 f. 17. — **Nr. 3**: Et Jherusalem Nr. 3. — **Nr. 4**: Super vos Nr. 3. Ist es (T. $\sigma\gamma$) = Super vos Nr. 1 W_1 f. 17 (T. 3 li|)? — **Nr. 5**: Super vos Nr. 4. — **Nr. 6—7**: 2 mal Et filio.

Aus O 2. **Nr. 8**: Descendit de celis Nr. 2. — **Nr. 9—18**: 10 Kompositionen der Melodie des 1. Worts des ℣ und des Gl., die identisch ist; als Text ist 9 mal

Digitized by Google

Tanquam, bei Nr. 16 Gloa (so im Codex irrig statt Gloria) untergelegt. [f. 147'] **Nr. 9**: Tanquam Nr. 5; T. si 3 li |. = W_1 Nr. 35. Mot.-Qu. Nr. 635 Ad veniam F 1, 1; Ma f. 102; W_2 1, 8; 2, 1. [μ]. — **Nr. 10**: Tanquam Nr. 8; T. 3 li |. — **Nr. 11**: Tanquam Nr. 9; T. 3 li |. — **Nr. 12**: Tanquam Nr. 10. — **Nr. 13**: Tanquam Nr. 4. = W_1 Nr. 31. — [f. 148] **Nr. 14**: Tanquam Nr. 11; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 641 Tant grate W_2 4, 90; Mo 6, 182. — **Nr. 15**: Tanquam Nr. 12; T. 2 li 2 li 2 li u. s. f. Mk.: Wooldridge S. 206 f. in Übertragung. — **Nr. 16**: Glo[ri]a Nr. 2. — **Nr. 17**: Tanquam Nr. 13; T. 3 li |. — [f. 148'] **Nr. 18**: Tanquam Nr. 14; T. 3 li 2 si |.

Aus M 1. **Nr. 19—25**: 7 mal Omnes. **Nr. 19**: Omnes Nr. 4. = W_1 Nr. 3 (Om). Wohl in Beziehungen zur Motette Nr. 5 Par pou W_2 4, 88; Mü A Nr. 3; Mo 2, 26. [μ]. — **Nr. 20**: Omnes Nr. 5. = W_1 Nr. 4a. — **Nr. 21**: Omnes Nr. 7. — **Nr. 22**: Omnes Nr. 8. — **Nr. 23**: Omnes Nr. 6. = W_1 Nr. 4b. — [f. 149] **Nr. 24**: Omnes Nr. 9; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li |. — **Nr. 25**: Omnes Nr. 9: T. 2 li 3 li |. — **Nr. 26—35**: 10 mal Dominus. **Nr. 26**: Dominus Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 5; W_2 f. 63. Mot.-Qu. Nr. 43 Factum est F 2, 28. — **Nr. 27**: Dominus Nr. 8; T. 3 li |. = W_1 Nr. 38. — [f. 149'] **Nr. 28**: Dominus Nr. 4; T. 3 li |. = W_1 Nr. 6. — **Nr. 29**: Dominus Nr. 11; T. 2 li 3 li si |. — **Nr. 30**: Dominus Nr. 9b; T. si 2 li 3 li si |. = Nr. 9a; T. si 3 li 2 li si |: W_1 Nr. 39. — **Nr. 31**: Dominus Nr. 12. — **Nr. 32**: Dominus Nr. 7. = W_1 Nr. 9. — [f. 150] **Nr. 33**: Dominus Nr. 13; T. 3 li |. — **Nr. 34**: Dominus Nr. 14; T. 3 li | 2 si |. — **Nr. 35**: Dominus Nr. 6; T. 3 li |. = W_1 Nr. 8 und 41. — [f. 150'] **Nr. 36**: Nus mi do; eine Komposition, die merkwürdigerweise die von rückwärts gelesene Melodie Dominus als T. hat (vgl. Sammelb. 4, 30).

Aus M 2. **Nr. 37**: Nobis Nr. 5; T. 3 li |. — **Nr. 38**: Lux magna Nr. 5; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 55 D'une fause Mü A Nr. 7; Mo 6, 251. — [f. 151] **Nr. 39**: Lux magna Nr. 6; T. 3 li |.

Aus M 3 und 5, deren Ausschnitte vom Schreiber nicht richtig auseinander gehalten sind. **Nr. 40, 41, 47** und **48**: 4 mal Ne aus M 3; **Nr. 42—46** und **49**: 6 mal Manere aus M 5; **Nr. 50**: Donec veniam aus M 5. — **Nr. 40**: Ne Nr. 4 (irrig Le im Codex, da der Initialen-Schreiber die am Rand der Zeile für das in der gleichen Zeile vorhergehende Lux vorgemerkte Initiale „l" irrig auch hier vorsetzte). = W_1 Nr. 14. Mot.-Qu. Nr. 63 Tot le Mü A Nr. 10. — **Nr. 41**: Ne Nr. 7; T. 3 li 2 li |. Mot.-Qu. Nr. 60—62 Prothomartir F 2, 36; Sederunt inique W_2 2, 69; En mai W_2 4, 30; Mü A Nr. 11; Mo 6, 210. — **Nr. 42—44**, [f. 151'] **Nr. 45**: Manere Nr. 6, 8, 7 und 9; T. 3 li |. = W_1 Nr. 16, 18, 17 und 19; Nr. 42 wohl = Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. Mot.-Qu. Nr. 69—70 Serena virginum W_1 f. 13; F f. 235; Ma f. 119'; Lo A f. 92 und 74'; Manere vivere W_2 2, 39; (die 4 Motettenstrophen folgen in der Melismenfolge W_1 Nr. 16—19). — **Nr. 46**: Manere Nr. 10; T. 3 li |. — **Nr. 47**: Ne Nr. 2. = W_1 f. 27; W_2 f. 65. — [f. 152] **Nr. 48**: Ne Nr. 6b; T. si 2 li 3 li si |. = Nr. 6a; T. erst si 3 li 2 li si |, dann si 3 li 3 li |: W_1 Nr. 44. — **Nr. 49**: Manere Nr. 4. = W_1 f. 27'; W_2 f. 67. — **Nr. 50**: Donec veniam Nr. 4; T. 3 li | 2 si |.

Aus M 6. **Nr. 51**: Ille Nr. 2 (die Initiale steht im Codex irrig statt vor lle vor der letzten Silbe von Nr. 50). — **Nr. 52**: Qui testimonium Nr. 1. — [f. 152'] **Nr. 53**: Per bet (so im Codex irrig statt Perhibet); T. 3 li |. — **Nr. 54**: Verum est; T. 3 li |.

Digitized by Google

Aus M 9. **Nr. 55**: Omnes. = F Nr. 361. — **Nr. 56**: Ge Nr. 3; T. wechselnd si 3 li | und 4 li |. — **Nr. 57**: Et illumina Nr. 5; T. si 3 li |. — **Nr. 58**: Nare Nr. 6; T. 3 li | 2 si |. — **Nr. 59**: Ge Nr. 4; T. 3 li |. Steht es in Beziehung zur Motette Nr. 100 Qant li noviaus W_2 4, 68; D Nr. 22? — **Nr. 60**: [Et illumina] Nr. 7 (die Textsilben fehlen irrig im Codex); T. unregelmässig, u. a. 3 li 2 li |. — [**f. 153**] **Nr. 61**: Et illuminare Nr. 8; T. 2 si | 3 li |. — **Nr. 62**: Domini.

Aus M 10. **Nr. 63**: Cum muneribus. — **Nr. 64**: Venimus. — **Nr. 65**: Alleluya, wobei die T.-Melodie über die sonst allein mehrstimmig komponierte Intonation hinausgeht.

Aus M 11. [**f. 153'**] **Nr. 66**: Mus Nr. 4; T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 108 Novus nove F 1, 5. — **Nr. 67**: Mus Nr. 3b; T. si | 3 li ||. = Nr. 3a; T. si 3 li ||: W_1 Nr. 46.

Aus M 12. **Nr. 68**: Et confitebor Nr. 4 und 5; T. a. 3 li |. = W_1 Nr. 47; b. si 3 li ||. — **Nr. 69**: Tebor Nr. 6; T. 3 li |. Wohl = Et exaltavi Nr. 6 (aus M 51) W_1 Nr. 101. — [**f. 154**] **Nr. 70**: Tebor Nr. 7; T. 3 li |. — **Nr. 71**: Tebor Nr. 8; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. — [**f. 154'**] **Nr. 72**: Et confitebor Nr. 9: T. si 3 li 3 li |. Wohl Mot.-Qu. Nr. 112—113 De virgula W_2 2, 24; Laiu. — **Nr. 73**: Et confitebor Nr. 10. = W_1 f. 30'?

Aus M 13. **Nr. 74**: Hec dies Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 32. — [**f. 155**] **Nr. 75**: Hec dies Nr. 3. — **Nr. 76**: Hec dies Nr. 4; T. 4 li |. Mot.-Qu. Nr. 115—116 Dat superis W_2 2, 55; Lo D f. 57; Ne quier W_2 4, 59. — **Nr. 77**: Hec dies Nr. 5. — **Nr. 78**: Hec dies Nr. 6; T. 2 si | 3 li |. — **Nr. 79—85**: 7 mal Domino quoniam. **Nr. 79**: Domino quoniam Nr. 5. — [**f. 155'**] **Nr. 80**: Domino quoniam Nr. 6; T. 2 li 3 li si |. — **Nr. 81**: Domino quoniam Nr. 4; T. 3 li |. = W_1 Nr. 48 und 49. — [**f. 156**] **Nr. 82**: Domino quoniam Nr. 2. = W_1 f. 31. — **Nr. 83**: Domino quoniam Nr. 7; T. 2 li 3 li |. — **Nr. 84**: Domino quoniam Nr. 8; T. 2 si | 3 li |. Wohl Mot.-Qu. Nr. 133 Virgo gingnit W_2 2, 77. — **Nr. 85**: Domino quoniam Nr. 9; T. erst 3 li |; dann (quo) 2 si | 3 li |. — **Nr. 86—95**: 10 mal In seculum. [**f. 156'**] **Nr. 86**: In seculum Nr. 7 (die Initiale fehlt im Codex). = W_1 Nr. 51. — **Nr. 87**: In seculum Nr. 8; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 52. — **Nr. 88**: In seculum Nr. 9; T. si 2 li 3 li si |. — **Nr. 89**: In seculum Nr. 10 (die Initiale fehlt im Codex); T. si 2 li 3 li si |. — **Nr. 90**: In seculum Nr. 6b; T. a. si | 3 li |; b. 2 si | 3 li |. = Nr. 6a; T. a. 3 li si |; b. 2 si | 3 li |: W_1 Nr. 50. — [**f. 157**] **Nr. 91**: In seculum Nr. 11; T. 3 li |. Wohl Mot.-Qu. Nr. 141 In serena W_2 2, 34 und 60; Da 521. — **Nr. 92**: In seculum Nr. 4. = F f. 108'; wohl in W_1 f. 51 oder 52 verloren. — **Nr. 93**: In seculum Nr. 12. — **Nr. 94**: In seculum Nr. 5; T. 2 si | 3 li |. = W_2 f. 71; stand es schon W_1 f. 51 oder 52? Mot.-Qu. Nr. 165 Lonc tens Mo 6, 218. [*μ*]. — [**f. 157'**] **Nr. 95**: In seculum Nr. 3; T. 3 li |. = W_1 f. 31.

Aus M 14. **Nr. 96**: Nostrum Nr. 4; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 53. — **Nr. 97**: Nostrum Nr. 5; T. 3 li | 2 si |. — **Nr. 98**: Nostrum Nr. 6; T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 218—225 Qui longuement u. s. f. W_2 3, 11; Mo 2, 19; Cl Nr. 34—36; Tu Nr. 19; O radians u. s. f. W_2 2, 70a und b; O Maria beata u. s. f. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; Theor.-Cit.; O Maria decus Lo C Nr. 1. [*μ*]. — **Nr. 99—106**: 8 mal Latus est. **Nr. 99**: Latus est Nr. 3; T. si 3 li |. = W_1 Nr. 55. — [**f. 158**] **Nr. 100**: Latus est Nr. 6; T. 3 li |. — **Nr. 101**: Latus est Nr. 5; T. 3 li |; in der Mitte einmal 8 si | 4 si |. = W_1 Nr. 57 (in

Digitized by Google

der Mitte 12 si |). Mot.-Qu. Nr. 228 Latex silice W_1 f. 81; F f. 230'; Stuttg. f. 30'; Oxf. Rawl. — **Nr. 102**: Latus est Nr. 7; T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 234 Immolata paschali F 2, 39; Da 521. — **Nr. 103**: Latus est Nr. 8; T. a. σγ; b. 3 li | 2 si |. — [**f. 158'**] **Nr. 104**: Latus est Nr. 4; T. 3 li |. = W_1 Nr. 56. Mot.-Qu. Nr. 231 - 232 Homo quam sit (vom Kanzler Philipp) F 1, 11; Stupeat natura W_2 2, 49; Oxf. Add f. 129; Tort. — **Nr. 105**: Latus est Nr. 9; T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 233 In modulo F 2, 26; Da 521. — **Nr. 106**: Latus est Nr. 10; T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 235—236 Qant voi (von Robert de Rains) u. s. f. W_2 4, 72; Ars 5198 p. 190; Paris frç. 845 f. 91; 847 f. 72; n. a. frç. 1050 f. 135; Mo 5, 121 und 151; Cl Nr. 47 und 30. [μ NB.]. — [**f. 159**] **Nr. 107**: Alleluya, wobei die T.-Melodie über die sonst allein mehrstimmig komponierte Intonation hinausgeht.

Aus M 16. **Nr. 108**: Dum loqueretur Nr. 2b; T. 2 li 3 li 2 si |. = Nr. 2a; T. 3 li 2 li 2 si | mit Abweichungen: W_1 Nr. 58. — **Nr. 109**: Dum loqueretur Nr. 3; T. 3 li |. — **Nr. 110**: Retur Nr. 4.

Aus M 18. [**f. 159'**] **Nr. 111**: Mors Nr. 5. — **Nr. 112**: Mors Nr. 4. = W_1 Nr. 61. — **Nr. 113**: Mors Nr. 3; T. 4 si |. = W_1 Nr. 60. — **Nr. 114**: Mors Nr. 6.

Aus M 17. (Zur Folge: M 18 M 17 ist zu bemerken, dass bei M 16—21, lauter All.-Gesängen der Osterwoche, die Reihenfolge der Verwendung stark variierte; vgl. P. Wagner, Einführung in die Greg. Melodien I^2, S. 341 ff.) **Nr. 115**: Surrexit dominus et occurrens mulieribus. — [**f. 160**] **Nr. 116**: Et tenuerunt Nr. 1. = W_1 f. 33.

Aus M 20. **Nr. 117**: Descendit. — **Nr. 118**: Revolvit Nr. 1; T. 3 li |.

Aus M 22. [**f. 160'**] **Nr. 119**: Ferens pondera Nr. 1. = W_1 f. 34. — **Nr. 120**: Sustinere Nr. 1. = W_1 f. 34'.

Aus M 23. **Nr. 121—128**: 8 mal Ta. **Nr. 121**: Ta Nr. 6; T. a. 3 li |; b. 2 si | 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 309 Salve mater (bezw. virgo) F 2, 8; W_2 2, 47. [μ]. — **Nr. 122**: Ta Nr. 7; T. 2 li 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 307 Scandit solium F 1, 12; W_2 2, 48. — [**f. 161**] **Nr. 123**: Ta Nr. 3b; T. 2 li 3 li |. = Nr. 3a; T. 3 li 2 li |: W_1 Nr. 63. Mot.-Qu. Nr. 308 Hostem superat F 2, 7. [μ]. — **Nr. 124**: Ta Nr. 8; T. 2 li 3 li |. — **Nr. 125**: Ta Nr. 2b; T. 2 li 3 li si |. = Nr. 2a; T. 3 li 2 li si | (Du. im 2. Modus): W_1 Nr. 22 (Anfang fehlt). — **Nr. 126**: Ta Nr. 9; T. 3 li | 2 si |. — [**f. 161'**] **Nr. 127**: Ta Nr. 10; T. wechselnd 2 li 3 li | und 3 li 2 li |. — **Nr. 128**: Ta Nr. 5; T. 3 li | 2 si |. Wohl = Na Nr. 3 (aus M 42) W_1 Nr. 85. — **Nr. 129**: Captivam. Ist es = F Nr. 387?

Aus M 24. **Nr. 130**: Et gaudebit Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = St. V Nr. 15, der einzige mir bisher bekannte Fall, in dem eine Clausula der Notre Dame-Handschriften ausserhalb dieser Handschriften auch in melismatischer Form vorkommt. Mot.-Qu. Nr. 315—321: Velut stelle u. s. f. F 2, 40—41; O quam sancta u. s. f. Ma f. 132; Mo 3, 36; Cl Nr. 42; Ba Nr. 74; Bes Nr. 9; Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 f. 12; Theor.-Cit.; Al. cor (in mg. von St. V Nr. 15) u. s. f. W_2 3, 2; Memor tui W_2 2, 74a; Virgo virginum W_2 2, 74b. [μ]. — [**f. 162**] **Nr. 131**: Et gaudebit Nr. 3; T. 3 li | 3 li 2 li |. Mot.-Qu. Nr. 328 En une chanbre W_2 4, 45; Mo 6, 201. — **Nr. 132**: Et gaudebit Nr. 4.

Aus M 25, M 26 und M 27 (die Ausschnitte aus diesen 3 Pfingst-All. stehen z. T. ungeordnet). **Nr. 133**: A throno apostolorum (aus M 25). — **Nr. 134**: A throno

Digitized by Google

apostolorum pec (aus M 25). — **Nr. 135—137** und **143**: 4 mal Hodie perlustravit (aus M 25). [**f. 162'**] **Nr. 135**: Ho[die] („die" fehlt irrig im Codex) perlustravit Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. — **Nr. 136**: Hodie perlustravit Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 25. Mot.-Qu. Nr. 337—339: O natio F 1, 14; W_2 1, 10; 2, 13; Mo 3, Anhang, Nr. 47; A ma dame W_2 1, 17; Dame qe j'aim W_2 4, 37. — **Nr. 137**: Hodie perlustravit Nr. 4; T. wechselnd 3 li | und 2 si | 3 li |. — **Nr. 138—140** und **144**: 4 mal Docebit (aus M 26). [**f. 163**] **Nr. 138**: Docebit Nr. 2; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 27. Mot.-Qu. Nr. 345 Doce nos hodie F 2, 2; W_2 1, 12. — **Nr. 139**: Docebit Nr. 3: T. si | 3 li ||. — **Nr. 140**: Docebit Nr. 4; T. 3 li | 3 li | 2 si |. — [**f. 163'**] **Nr. 141**: Amo Nr. 3 (aus M 27); T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 360—365 Veni salva F 2, 38; He quant je u. s. f. Mo 5, 86; Cl Nr. 76—77; Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Bes Nr. 38; Tu Nr. 6; O quam sollempnis Lille f. 32; Virgo dei Franco C. S. 1, 130. [μ]. — **Nr. 142**: Amoris Nr. 4 (aus M 27); T. si | 3 li |. — **Nr. 143**: Hodie perlustravit Nr. 5 (aus M 25). — **Nr. 144**: Docebit Nr. 5 (aus M 26).

Aus M 29. [**f. 164**] **Nr. 145**: Mulierum Nr. 2; T. a. 3 li |; b. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 24. — **Nr. 146**: Mulierum Nr. 3; T. 3 li |. — **Nr. 147**: Johanne Nr. 2; T. 4 si |. = W_1 Nr. 66; W_2 f. 76. — [**f. 164'**] **Nr. 148**: Johanne Nr. 3; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 379—383 Clamans in F 2, 32; Ne sai u. s. f. W_2 4, 13; Mo 6, 185; 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26; Lo C Nr. 5; Cecitas arpie W_2 2, 83; Fauv f. 13'; Arida frondescit Franco C. S. 1, 131. [μ]. — **Nr. 149**: Non surrexit.

Aus M 30. **Nr. 150**: Patribus Nr. 3; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 396—400 Trop m'avez bezw. Trop longuement u. s. f. W_2 3, 6; R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; Regis veri W_2 2, 46; In celesti u. s. f. Mo 4, 59; Da Nr. 5. [μ]. — **Nr. 151**: Pa Nr. 4 (unvollständig); T. 3 li 2 li 2 li |. [**f. 165**] Das Du. von Nr. 151 schliesst mit 4 Noten in Sy. 3; der Rest von Sy. 3 ist frei; ebenso die T.-Systeme 2 und 4. Mot.-Qu. Nr. 402 L'autrier quant N Nr. 78.

Aus M 32. **Nr. 152—157**: 6 mal Go. **Nr. 152**: Go Nr. 7; T. 3 li |. = W_1 Nr. 68. — **Nr. 153**: Go Nr. 11; T. 3 li |. — **Nr. 154**: Go Nr. 5; T. 3 li |. = W_1 Nr. 69; W_2 f. 77. — **Nr. 155**: Go Nr. 9b und 10; T. 3 li |; Du im 2. Modus. 1. Durchführung = Nr. 9a Tam Nr. 6 (aus M 48); T. 3 li |; Du. im 1. Modus: W_1 Nr. 89. — [**f. 165'**] **Nr. 156**: Go Nr. 12; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 419—420 Li plusor W_2 4, 53; Mo 6, 194; Mellea vite W_2 2, 78. — **Nr. 157**: Go Nr. 13; T. si 3 li | 2 si |. — **Nr. 158**: Clausit viscera; T. 3 li |.

Aus O 16 (hier richtig eingeordnet). **Nr. 159**: Yesse Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. — [**f. 166**] **Nr. 160**: Ejus Nr. 7 (irrig Eeius im Codex). — **Nr. 161**: Stirps Nr. 1. — **Nr. 162**: Virgo (im Codex „Vir Ego" mit irrig zugesetzter Initiale vor „go"). — **Nr. 163**: F[los filius ejus] Nr. 8 (im Codex irrig ohne Text, nur mit der Initiale F); T. si | 3 li 2 li |. Mot.-Qu. Nr. 663—665 En mai qant u. s. f. W_2 4, 29; Mo 5, 111; Cl Nr. 70—71; Lo C Nr. 3; Flos ascendit W_2 2, 31.

Aus M 34. **Nr. 164**: Gaudete Nr. 3. = W_1 Nr. 73; F Nr. 267. — **Nr. 165—177**: 13 mal Reg bezw. Regnat. **Nr. 165**: Reg Nr. 6; T. 6 si |. = W_1 Nr. 77 (Reg). Mot.-Qu. Nr. 444 Deus omnium F 2, 12. — **Nr. 166**: Reg Nr. 8. Mot.-Qu. Nr. 443 Infidelem populum F 2, 11. — [**f. 166'**] **Nr. 167**: Reg Nr. 7. = W_1 Nr. 78 (Regnat). Mot.-Qu. Nr. 441 Hodie Marie F 1, 21; Ma f. 103. [μ]. — **Nr. 168**: Regnat Nr. 9. — **Nr. 169**: Regnat

Digitized by Google

Nr. 10; T. si 3 li | si |. — **Nr. 170**: Regnat Nr. 11; T. si 3 li 3 li 3 li |. — [**f. 167**] **Nr. 171**: Reg Nr. 4; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 30 (Regnat). Mot.-Qu. Nr. 442 Rex pacificus F 2, 10; W_2 2, 15. — **Nr. 172**: Regnat Nr. 12; T. 2 si | 3 li |. — **Nr. 173**: Regnat Nr. 13; T. si 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 439—440 Ad solitum u. s. f. F 1, 20; Ma f. 127′; W_2 1, 7; 2, 20; Oxf. Rawl; Ba Nr. 7; Fauv f. 2′. [a]. — [**f. 167′**] **Nr. 174**: Regnat Nr. 14; T. si 3 li 3 li 3 li |. — **Nr. 175**: Regnat Nr. 15; T. a. si 3 li 3 li 3 li ||; b. si 3 li 3 li 3 li |. — **Nr. 176**: Reg Nr. 16; T. si 3 li 3 li 3 li ||. — [**f. 168**] **Nr. 177**: Regnat Nr. 17; T. si 3 li 3 li 3 li u. s. f.

Aus M 37. **Nr. 178**: Fili Nr. 4b; T. 3 li |; Du. im 2. Modus. = Nr. 4a; T. 3 li |; Du. im 1. Modus: W_1 Nr. 80 1. Durchführung (Filia). — **Nr. 179**: Filia Nr. 5b; T. wechselnd 2 li 3 li si | und 2 li 2 li 2 si |. = Nr. 5a; T. 3 li 2 li si |: W_1 Nr. 80 2. Durchführung. — **Nr. 180**: Et inclina; T. wechselnd 3 li und $\sigma\gamma$. — **Nr. 181**: Concupivit rex Nr. 1; T. rex 3 li |. Ist es = W_2 f. 84?

Aus M 38. **Nr. 182**: Ex semine Nr. 3; T. 3 li | 2 si |.

Aus O 23. [**f. 168′**] **Nr. 183**: Osus Nr. 2 (im Codex irrig Oosus); T. 3 li |. — **Nr. 184**: Psallebat dicens; T. 3 li | beginnend.

Aus M 41. **Nr. 185**: Domine Nr. 3; T. a. $\sigma\gamma$; b. 2 si | 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 490 Tua glorificata F 2, 18. — **Nr. 186**: In virtute Nr. 2. — **Nr. 187**: Tua confregit. — Ferner [**f. 169**] **Nr. 189**: Domine Nr. 4; T. $\sigma\gamma$; zuletzt vereinzelte 3 li.

Aus M 45. [**f. 169**] **Nr. 188**: In odorem Nr. 4.

Nr. 189 aus M 41 siehe vorstehend.

Aus M 49. **Nr. 190**: Et sperabit Nr. 3b; T. si 2 li 3 li si |. = Nr. 3a; T. wechselnd si | 3 li 2 li si | und si 3 li 2 li si |: W_1 Nr. 91 (Et spera). — [**f. 169′**] **Nr. 191**: Et sperabit Nr. 4; T. 2 li 2 li 3 li |.

Aus M 50. **Nr. 192**: Illi Nr. 5b; T. si 2 li 3 li si |. = Nr. 5a; T. si 3 li 2 li si | mit Abweichungen: W_1 Nr. 93. — **Nr. 193—198**: 6 mal Qui conservaret. **Nr. 193**: Qui conservaret Nr. 5b; T. 3 li 3 li si |. = Nr. 5a; T. 3 li 3 li si | mit Abweichungen: W_1 Nr. 94 2. Durchführung (Qui conserva). — **Nr. 194**: Qui conservaret Nr. 4. = W_1 Nr. 94 1. Durchführung (Qui conserva); F Nr. 278. — **Nr. 195**: Qui conservaret Nr. 6. — **Nr. 196**: Qui conservaret Nr. 3. = W_2 f. 83. — **Nr. 197**: Qui conservaret Nr. 7. — [**f. 170**] **Nr. 198**: Qui conservaret Nr. 1. = W_1 f. 46′.

Aus M 51. **Nr. 199**: Torium Nr. 5. = W_1 Nr. 97. — **Nr. 200**: Torium Nr. 6; T. 3 li |. — **Nr. 201**: Potentem Nr. 4; T. 3 li |. = W_1 Nr. 98 1. Durchführung. — **Nr. 202**: [Torium] Nr. 4 (irrig ohne Text im Codex); T. 3 li |. Ist es = F Nr. 215; W_2 f. 83′?

Aus M 54. [**f. 170′**] **Nr. 203**: Mea et ponam te in thronum meum. Ist der 1. Teil = Mea Nr. 2 F f. 141′; W_2 f. 85?

Die rhythmische T.-Behandlung übersichtlich betrachtet ist folgende.

Moduswechsel tritt 11 mal auf (Nr. 24, 68, 71, 90, 103, 121, 138, 145, 175 und 185; ferner Nr. 85); die Gesamtzahl der T.-Rhythmen beträgt also 214.

Der einfachste Modus 3 li | kommt 51 mal vor: Nr. 10, 11, 14, 17, 24b, 27, 28,

Digitized by Google

33, 35, 37—39, 42—46, 53, 54, 59, 68a, 69, 70, 71a, 74, 81, 85 Anfang, 91, 95, 100, 104, 109, 118, 121a, 138a, 141, 145a, 146, 148, 150, 152—156, 158, 178, 183 und 200—202; der nächst häufige, auch in der Hauptfassung des Magnus Liber von F stark vertretene T.-Modus 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | 33 mal: Nr. 26, 34, 50, 58, 61, 66, 71b, 78, 84, 85 Ende, 87, 90b, 94, 96—98, 102, 103b, 105, 106, 121b, 126, 128, 130, 135, 136, 138b, 145b, 159, 171, 172, 182 und 185b. Unregelmässig mit Ligaturen-Verwendung sind 7 T. gebildet: Nr. 60, 101, 137, 180, 181, 184 und 189.

Während weitere Modi in der Hauptfassung des Magnus Liber in F nur sehr spärlich zur Verwendung kamen (7 mal) und auch in den Clausule-Faszikeln von W_1, in denen sie zuerst erscheinen, nur die Zahl von $21^1/_2$ Fällen unter 112 erreichten, mit der sie gegenüber den 41 und $21^1/_2$ hier vorkommenden Fällen der Rhythmen 3 li | und 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | numerisch immer noch stark zurückblieben, spielen hier in der 1. Clausule-Serie des 5. Faszikels von F auch die weiteren, z. T. rhythmisch komplizierteren Modi eine bedeutende Rolle, die bedeutendste, die sie im Repertoire der Notre Dame-Handschriften überhaupt spielen. Mit der Gesamtzahl von 46 Fällen, die sich freilich auf 22 verschiedene Modus-Formen verteilen, bleiben sie numerisch nur wenig hinter der Verwendung der 3 li | - Modi zurück und übertreffen die des 2 si | 3 li | - bezw. 3 li | 2 si | - Rhythmus ganz erheblich.

Ich trage kein Bedenken, auch diesen weiteren die im 5. und 6. Faszikel von W_1 begonnene Entwicklung abschliessenden Schritt Perotin selbst zuzuschreiben, wenn ich auch der Ansicht bin, dass als Verfasser auch des so umfangreichen ganzen neuen Clausule-Repertoires in F wohl nicht nur der eine Künstler Perotin anzusehen ist, sondern unter den 462 Ersatzkompositionen zum Magnus Liber sich gewiss auch eine grössere oder geringere Anzahl von Werken seiner Pariser Schule und vielleicht auch von solchen seiner sich allmählich auch auf andere französische Orte ausdehnenden Schule befinden wird. Für die weitere Entwicklung der mehrstimmigen Musik ist diese neue, rhythmisch immer kühner werdende T.-Ausgestaltung von ausserordentlicher Bedeutung geworden; für die Organa-Kunst der Notre Dame-Schule im engeren Sinn ist hier der Höhepunkt erreicht; es war anderen Kreisen vorbehalten, hierauf weiter zu bauen.

In den St. V-Melismen stehen diese interessanteren T.-Modi bereits durchweg an 1. Stelle (unter 51 rhythmischen Bildungen hier kommen sie 32 mal vor); ebenso breiten sie sich in den St. V-Organa viel weiter aus, als sie dies jemals im Magnus Liber taten. Später befruchten sie auch die Motetten-Komposition, in der sie zunächst nur langsam vordringen und in der die Anregungen, die in dieser Hinsicht das vorliegende Repertoire und das der St. V-Melismen gaben, sich zunächst nicht als sehr nachhaltig erwiesen. Erst als in der Epoche des 7. Faszikels von Mo die Motetten-Komponisten ihr T.-Repertoire erweitern und das alte T.-Repertoire allmählich immer mehr aufgeben, begegnen wir, erst seltener, dann immer häufiger, auch rhythmischen Neuerungen in der T.-Bildung; und schon am Anfang des 14. Jahrhunderts ist für den T.-Bau abgesehen von der mehrmaligen Wiederholung der gleichen Tonfolge im integer valor und augmentierten oder diminuierten Rhythmen (entsprechend dem von Perotin eingeführten und in mässigem Umfang verwendeten Moduswechsel bei verschiedenen Durchführungen des T.) die Bildung jeder T.-Durchführung aus

Digitized by Google

einer Anzahl gleichgebauter, und zwar rhythmisch äusserst mannigfaltig und kompliziert gebauter Perioden typisch, wie sie in der musikalischen Entwicklung zuerst in freilich erst nur keimhafter Anlage in Perotins komplizierteren Modi der Clausule-Faszikel von W_1 und besonders von F erscheinen.

Ich ordne diese Modi wieder nach der Tonzahl der einzelnen Perioden. Mit * sind die 2 bereits in W_1 in der gleichen, mit † die 11 in W_1 mit abweichender Modus-Schreibung vorkommenden bezeichnet; die weiteren 33 sind hier neu. ° bedeutet: Motetten-Quelle. Es verlaufen in Perioden

von je 4 Tönen: im Modus si 3 li |: die T. Nr. *°9, 57, *99, °173. — 4 li |: Nr. °76. — in wechselnder Verwendung dieser beiden nur graphisch verschiedenen, aber das gleiche (|) bedeutenden Ligierungen: Nr. 56. — si | 3 li |: Nr. †90a, 142. — si | 3 li ||: Nr. †67, 68b, 139;

von je 5 Tönen: 3 li 2 si |: Nr. 18. — 3 li 2 li |: Nr. °41. — 2 li 3 li |: Nr. 25, 83, °122, †°123, 124. — wechselnd 2 li 3 li | und 3 li 2 li | (offenbar ist die Umarbeitung der Clausula aus dem 1. in den 2. Modus noch nicht konsequent durchgeführt): Nr. 127. — si 3 li | si |: Nr. 169;

von je 6 Tönen: 2 li 3 li si |: Nr. 29, 80, †125, †179 (nicht ganz regelmässig). — si 3 li | 2 si |: Nr. 157. — si | 3 li 2 li |: Nr. °163;

von je 7 Tönen: si 3 li 3 li |: Nr. °72. — 3 li 3 li si |: Nr. †193. — 3 li 2 li 2 li |: Nr. °151. — 2 li 2 li 3 li |: Nr. 191. — 2 li 3 li 2 si |: Nr. †108. — si 2 li 3 li si |: Nr. †30, †48, 88, 89, †190, †192;

von je 8 Tönen: 3 li | 3 li | 2 si |: Nr. 140. — 3 li | 3 li 2 li |: Nr. °131;

von je 10 Tönen: si 3 li 3 li 3 li |: Nr. 170, 174, 175b. — si 3 li 3 li 3 li ||: Nr. 175a, 176;

in einer aus der ganzen Tonfolge des T. gebildeten Periode: 2 li 2 li 2 li u. s. f.: Nr. 15. — si 3 li 3 li 3 li u. s. f.: Nr. 177.

Die übrigen 77 T.-Rhythmen (Nr. 1—8, 12, 13, 16, 19—23, 24a, 31, 32, 36, 40, 47, 49, 51, 52, 55, 62—65, 73, 75, 77, 79, 82, 86, 92, 93, 103a, 107, 110—117, 119, 120, 129, 132—134, 143, 144, 147, 149, 160—162, 164—168, 185a, 186—188, 194—199 und 203) sind $\sigma\gamma$-Rhythmen, darunter 3 mit regelmässigen Perioden (4 si |: Nr. 113 und 147; 6 si |: Nr. 165). Im Vergleich mit der entsprechenden Zahl in den Clausule-Faszikeln von W_1 (27 unter 112) erscheint diese Zahl verhältnismässig stattlich; zu ihrer Erklärung dient folgendes: 1) sind unter den 11 in W_1 der Hauptfassung des Magnus Liber angehörenden, also anscheinend nicht-Perotinischen, hier in den Faszikel der Ersatzteile zurückgestellten Kompositionen 10 in diesem einfacheren älteren Rhythmus (Nr. 2, 4, 47, 49, 73, 82, 116, 119, 120 und 198). 2) bleibt für die Ersatzstücke zu Officium-Organa — und diese sind hier weit zahlreicher als in W_1 (in W_1 6 unter 102, hier 25 unter 203) — auch bei Perotin der einfache $\sigma\gamma$-Rhythmus der vorwiegende (in den 25 Officiumstücken Nr. 1—18, 159—163, 183 und 184 kommt er 14 mal vor). 3) findet sich schon in dieser 1. Serie von Ersatzkompositionen in F eine wenn zunächst auch noch nicht sehr grosse Anzahl, die nicht, wie die „Clausule" des 5. und 6. Faszikels in W_1 durchweg, besonders melismatische T.-Partien, sondern

Digitized by Google

andere für modale T.-Bildung weniger oder gar nicht geeignete T.-Partien betrifft, wie solche dann in der folgenden 2. Serie von Officium- und der 3. Serie von Messstücken die Regel werden, Kompositionen, die auch nicht als „Clausule" im engeren Sinn zu bezeichnen sind, da es sich bei ihnen vielfach nicht um in sich „abgeschlossene" Teilstücke handelt; ihr Rhythmus pflegt der $\sigma\gamma$-Rhythmus zu sein.

Von einer grösseren Anzahl von Ausschnitten überliefert die 1. Serie des 5. Faszikels von F zahlreichere Kompositionen des gleichen T.-Abschnitts: 13 von *Reg* bezw. *Regnat* aus M 34, je 10 von *Tanquam* bezw. *Gloria* aus O 2, *Dominus* aus M 1 (bezw. 11 mit Einrechnung von *Nusmido*) und *In seculum* aus M 13, je 8 von *Latus est* aus M 14 und *Ta* aus M 23, je 7 von *Omnes* aus M 1 und *Domino quoniam* aus M 13, je 6 von *Manere* aus M 5, *Et confitebor* bezw. *Tebor* aus M 12, *Go* aus M 32 und *Qui conservaret* aus M 50, 5 von *Hec dies* aus M 13, je 4 von *Ne* aus M 3, *Mors* aus M 18, *Hodie perlustravit* aus M 25 und *Docebit* aus M 26 u. s. f.

Es ist bemerkenswert, dass, obwohl die Wahl des vom 1st. Vortrag dieser Melodien ganz unabhängigen T.-Modus völlig im Belieben des Komponisten stand, sich für einzelne viel verwendete T. bestimmte modale Typen einbürgerten, die auch in den sonstigen mehrstimmigen Bearbeitungen dieser T. im Notre Dame-Repertoire vielfach wieder begegnen. So herrscht beim T. *Ta* mindestens 5mal der 2. Modus (T. 2 li 3 li | in Nr. 122—124 und 127; 2 li 3 li si | in Nr. 125), bei *Regnat* mindestens 7mal der 3. Modus (T. si 3 li | in Nr. 173; si 3 li | si | in Nr. 169; si 3 li 3 li 3 li | in Nr. 170, 174 und 175b; si 3 li 3 li 3 li || in Nr. 175a und 176; si 3 li 3 li 3 li u. s. f. in Nr. 177). Den $\sigma\gamma$-Rhythmus im T. hat hier *Mors* in allen und *Qui conservaret* in 5 von 6 Bearbeitungen ($\sigma\gamma$ in Nr. 111, 112 und 114; in Nr. 194—198; 4 si | in Nr. 113). Den 3 li | -Rhythmus bevorzugen die T. *Go* (Nr. 152—156 = *Go* Nr. 5, 7 und 9—12; ferner ausserhalb dieses Repertoires *Go* Nr. 2, 4 und 6), *Manere* (Nr. 42—46) und alle Ausschnitte aus M 51 (vgl. in Band II: *Torium* Nr. 2—4 und 6, *Potentem* Nr. 1, 4 und 5 und *Et exaltavi* Nr. 1—7); den 2 si | 3 li | - bezw. 3 li | 2 si | -Rhythmus die T. *Nostrum* (aus M 14; Nr. 96—98 = *Nostrum* Nr. 4—6; ferner *Nostrum* Nr. 1, 3 und 7) und *Hodie perlustravit* (Nr. 135 und 136; vgl. auch Nr. 137; ferner F f. 117'). U. s. f.

Bei 13 Werken (den 11 S. 86 mit † bezeichneten, Nr. 155a und 178) zeigt sich, wie schon oben bei W_1 (S. 24 und 31) besprochen, in den Fassungen von F gegenüber denen von W_1 der modale Vortrag verändert.

Unsere Kenntnis von der **Verbreitung der 1. Serie von Clausule** in melismatischer Form ist, da bisher von Codices mit 2st. Organa des Notre Dame-Repertoires nur die 3 Handschriften W_1, F und W_2 bekannt sind, bisher nicht sehr gross.

Aus dem Clausule-Repertoire von W_1 stammen 54 + x († bedeutet Veränderung des Modus; 45 in einer im übrigen unveränderten Gestalt: Nr. 9, 13, 19, 20, 23, 26—28, †30, 32, 35, 40, 42 - 45, †48, †67, 69, 74, 86, 87, †90, 96, 99, 101, 104, †108, 112, 113, †123, †125, 136, 138, 145, 147, 152, 154, 164, 165, 167, 171, †190, †192 und 199; mit anderem Text in F Nr. †155a und wohl 128; aus 2 Clausule in W_1 hier zusammengezogen Nr. 81; umgekehrt aus einer Clausula in W_1 hier in 2 zerlegt: Nr. †178 und †179; Nr. †193 und 194; mit nur teilweiser Benutzung der Komposition in W_1: Nr. 201; umgekehrt in F erweitert: Nr. 68a und das schon genannte †155a). Aus der Haupt-

Digitized by Google

fassung des Magnus Liber in W_1 sind anscheinend 11 + x in F nicht mehr in die neue Perotinische Hauptfassung des Magnus Liber aufgenommene Teile hier weiter überliefert (Nr. 2, 47, 49, 82, 95, 116, 119, 120, 198; ferner Nr. 4 und 73?). Sie erhalten aber auch hier im 5. Faszikel von F nur ein bescheidenes Plätzchen, was sich daraus ergibt, dass Nr. 49, (73), 95 und 198 als letzte (6. bezw. 10.) Komposition ihrer Texte erscheinen und Nr. 47 aus M 3 erst nach 5 Kompositionen Manere aus M 5 folgt; offenbar beginnt der Sammler des 5. Faszikels von F absichtlich stets mit den neuen, fortgeschrittenere Technik zeigenden Kompositionen.[1]) (Lässt sich aus der irrigen Einordnung der Clausule Nr. 143, 144 und 189, alle 3 mit T. $\sigma\gamma$, auch für diese Werke auf Leonins Verfasserschaft schliessen?) Neu in F sind mithin höchstens 138 ganze Stücke und 2 Erweiterungen.

Da W_2 keine Clausule-Faszikel mehr enthält, kann die Zahl der hier weiter überlieferten Stücke der 1. Serie nur klein sein; immerhin sind es doch anscheinend 10—12 Kompositionen, die in W_2 in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt erscheinen. 2 Stücke stehen entsprechend der Hauptfassung des Magnus Liber in W_1 hier auch in W_2: Nr. 47 und 49; 1 entsprechend der in F: Nr. 1; neu eingesetzt sind 4 in W_1 und F als Ersatzkompositionen überlieferte Stücke: Nr. 26, 147, 154 und mit anderem Text wohl Nr. 42 und 3 (?) zuerst im 5. Faszikel von F auftretende: Nr. 94, 196 und ? 202; über Nr. 181 und 203 vgl. oben.

Im Codex F selbst kehren ein 2. Mal wieder: Nr. 1, 55, 92, 164 und 194; gilt das Gleiche von Nr. 129, 202 und 203? — Ausserhalb des Notre Dame-Repertoires kann ich bisher in melismatischer Form nur ein Stück, das geschichtlich ausserordentlich wichtige Nr. 130, nachweisen, das in die Melismen-Sammlung St. V überging.

Begegnen uns so diese Clausule in melismatischer Form in der bisher bekannten späteren Überlieferung nur vereinzelt wieder, so können wir bei einer sehr stattlichen Anzahl von ihnen — bisher sind es nicht weniger als 38 (Nr. 42—45, die eine Motettenquelle bilden, als 1 Stück gerechnet) + 2 (Nr. 19 und 59) — ein um so reicheres **Weiterleben** in der musikalischen Praxis **in Motettenform** nachweisen.

13 davon sind schon in W_1 überliefert: Nr. 42—45 und 101, die zuerst als 4 st. Motetten, Nr. 9, 104, 136 und 167, die zuerst als 3 st. lateinische Motetten in F (F 1, 1, 11, 14 und 21), Nr. 26, 123, 138, 165 und 171, die zuerst als 2 st. lateinische Motetten in F (F 2, 28, 7, 2, 12 und 10), Nr. 19 wohl in Beziehungen zu einer zuerst W_2 4, 88 überlieferten französischen Motette und Nr. 40, das zuerst als französische Motette in Mü A (Nr. 10) erscheint.

27 treten zum 1. Mal hier auf; darunter erscheinen in Motettenform zuerst als 3 st. lateinische Motetten in F: Nr. 66, 122 und 173 (F 1, 5, 12 und 20); als 3 st. lateinische Doppelmotette in F: Nr. 130 (F 2, 40—41); als 2 st. lateinische Motetten in F: Nr. 41, 102, 105, 121, 141, 148, 166 und 185 (F 2, 36, 39, 26, 8, 38, 32, 11 und 18); als französische Doppelmotetten in W_2: Nr. 98 und 150 (W_2 3, 11 und 6); als 2 st. Motetten

[1]) Auch das ist wohl kein Zufall, dass bei mehrfacher Bearbeitung des gleichen T. gern solche Clausule an der Spitze stehen, die auch als Mot.-Qu. dienten (Nr. 9, [19], 26, 38, 42—45, 66, 121—123, 130—131, 138, 141 und 165—167).

Digitized by Google

in W_2 sowohl mit französischem wie mit lateinischem Text: Nr. 76, 156 und 163 (W_2 4, 59 = 2, 55; 4, 53 = 2, 78; 4, 29 = 2, 31), ferner Nr. 72 (W_2 2, 24 mit dem Anfang einer nicht erhaltenen französischen Motette in mg.); ebendort 2 st. nur mit französischem Text: Nr. 14, 106 und 131 (W_2 4, 90, 72 und 45), ferner Nr. 59? (in Beziehungen zu W_2 4, 68?); ebendort 2 st. nur mit lateinischem Text Nr. 84 und 91 (W_2 2, 77 und 34 = 60); endlich in anderen Handschriften als 2 st. französische Motetten: Nr. 38 (Mü A Nr. 7), 151 (N Nr. 78) und 94 (Mo 6, 218).

So dient die 1. Clausule-Serie des 5. Faszikels von F in besonders umfangreichem Mass als Arsenal für die Motetten-Kompositionen, auf dessen Inhalt auch noch die Komponisten französischer Motetten vielfach zurückgreifen. Und nicht bloss die Zahl dieser Beziehungen erreicht hier eine sehr bemerkenswerte Höhe; auch hinsichtlich der musikalischen Bedeutung steht eine nicht unbeträchtliche Reihe dieser Motetten in der gesamten Motettenkunst des 13. Jahrhunderts in allererster Linie. Es genügt hier, bezüglich der Einzelheiten auf die oben bei den einzelnen Clausule vollständig angedeutete, oft sehr reiche Geschichte der aus ihnen abgeleiteten und vielfach auf das Mannigfachste weitergebildeten Motetten zu verweisen. Die berühmtesten Motettenkomplexe sind die aus den zuerst im 5. Faszikel von F überlieferten Clausule Nr. 98, 130, 141, 148 und 150 entstandenen, von denen ich die Motettengruppen mit den T. Et gaudebit (aus Nr. 130), Amoris (aus Nr. 141) und Johanne (aus Nr. 148) als besonders interessante Beispiele des weitverzweigten Einflusses Perotinischer (oder Perotins Werken nachgeahmter) Clausule bereits Sammelbände 7, 525 ff. und Riemann-Festschrift S. 210 ff. auswählte.

So sind die bedeutenderen Handschriften, die überhaupt Proben der Motettenkunst des 13. Jahrhunderts enthalten, ausnahmslos, die kleineren in grosser Zahl in den Konkordanzangaben zu einem oder mehreren der als Motettenquellen dienenden Melismen der 1. Serie des 5. Faszikels von F vertreten: sowohl die Notre Dame-Handschriften (W_1, F, Ma und W_2) und die ihnen nahe stehenden Codices Lo A (Nr. 42—45), Stuttg. (Nr. 101), Oxf. Rawl (Nr. 101 und 173), Oxf. Add (Nr. 104) und Tort. (Nr. 104) wie die ältesten französischen Motetten-Überlieferungen (W_2, Mü A, R, N, D und Chansonniers wie Ars 5198, Par. frç. 845, 847 und n. a. 1050 bei Nr. 106); sowohl die älteren Mensural-Handschriften (Mo 2—6, Cl, Ψ) wie die jüngeren und jüngsten grossen (Mo 7, Ba, Bes, Da; Tu) und kleineren Sammlungen (Lo C, Ars B, Par. frç. 2193, Lille) und die Theoretiker-Schriften (mit bekannten und für Nr. 141 und 148 auch bisher sonst unbekannten Texten) bis herunter zum Roman de Fauvel (Nr. 148 und 173) und den späten deutschen Handschriften Da 521 (Nr. 91, 102 und 105) und Lo D (Nr. 76).

Auch Verfassernamen, die für die ältesten Motettentexte nur in ganz vereinzelten Fällen festzustellen sind, lassen sich mit einer lateinischen und einer französischen aus 2 dieser Melismen gewonnenen Motetten verbinden: der Kanzler Philipp dichtete zum Duplum der Clausula Nr. 104 den Text: Homo quam sit pura, Robert de Rains zu dem von Nr. 106 den oft überlieferten Text: Quant voi le dous tans venir.

Digitized by Google

2. Gruppe Nr. 204—229: Nachträge von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen (26 Werke).

[**f. 170'**]. Nr. 204 Regnat Nr. 18 (aus M 34); T. 2 si | 3 li |. — Nr. 205 Alleluya (aus M 18). — Nr. 206 Jam non moritur (aus M 18). — Nr. 207 Alleluya (aus M 17). — [**f. 171**] Nr. 208 Et tenuerunt Nr. 3 (aus M 17); T. 3 li | 2 si |. Mot.-Qu. Nr. 250 Qant voi la flor W_2 4, 70; N Nr. 31; Mo 6, 241. [a]. — Nr. 209 Alleluya (wohl für M 15 bestimmt). — Nr. 210 Et vidimus in civitate dei nostri in monte (aus M 11). — Nr. 211 Quia gloria (aus M 9). — [**f. 171'**] Nr. 212 Dextera (aus M 41). — Nr. 213 Tera manus (aus M 41; mit falscher Initiale D im Codex). — Nr. 214 Susce (aus M 11). — Nr. 215 Torium Nr. 4 (aus M 51); T. 3 li |. Ist es = F Nr. 202; W_2 f. 83'? — Nr. 216 Super (aus O 4). — Nr. 217 Et illumina Nr. 9 (aus M 9). — Nr. 218 Angeli et collaudantes Nr. 3 (aus M 33). = W_2 f. 78 1. Komposition. — Nr. 219 Et collaudantes (aus M 33). — Nr. 220 Maria virgo (aus M 34). — Nr. 221 Domini super te (aus M 9). — [**f. 172**] Nr. 222 In virtute Nr. 3 (aus M 41); T. 3 li | 2 si |. — Nr. 223 Go Nr. 14 (aus M 32); T. a. 3 li | 2 si |; b. 3 li |. — Nr. 224 Mea Nr. 3 (aus M 54). — Nr. 225 Gloria (wohl für O 33). — Nr. 226 Et florebit Nr. 3 (aus M 53); T. 2 si | 3 li |. — [**f. 172'**] Nr. 227 In domino (aus M 49). — Ferner sind wohl Nr. 228—229 in diese Gruppe einzubeziehen; vgl. oben S. 79. Nr. 228 Dominus Nr. 15 (aus M 1); T. 2 si 3 li 4 si |. — Nr. 229 Dominus Nr. 10 (aus M 1); T. si 3 li |. = W_1 Nr. 40.

Bezüglich der T.-Rhythmen kommen vor: 1 Rhythmuswechsel (Nr. 223); 2 mal 3 li | (Nr. 215 und 223b); 5 mal 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | (Nr. 204, 208, 222, 223a und 226); 1 mal si 3 li | (Nr. 229) und 1 mal 2 si 3 li 4 si | (Nr. 228); 18 mal herrscht der $\sigma\gamma$-Rhythmus. — Ausserhalb dieser Überlieferung ist nur Nr. 229 (im 6. Faszikel von W_1), Nr. 218 (als die eine der 2 Kompositionen dieses T. im Magnus Liber von W_2) und vielleicht Nr. 215 (in der 1. Serie des 5. Faszikels von F und im Magnus Liber von W_2) nachweisbar. — Als Mot.-Qu. dient nur Nr. 208, und zwar als Quelle einer unverändert nur als 2 st. französischer Motette überlieferten Motette.

3. Gruppe Nr. 230—288: Fortlaufende (2.) Serie von Ersatzstücken zu Messkompositionen von M 11 ab (59 Werke).

[**f. 172'**]. **Aus M 11**: Nr. 230 Mus Nr. 5. — **Aus M 12**: [**f. 173**] Nr. 231 Sanctum tuum; T. 3 li |. Nr. 232 Tebor Nr. 11; T. 3 li |. — **Aus M 13**: Nr. 233 Hec dies Nr. 7; T. 3 li |. Nr. 234 Hec dies Nr. 8. [**f. 173'**] Nr. 235 Hec dies Nr. 9; T. 3 li |. Nr. 236 Quoniam Nr. 10. Nr. 237 Domino quoni Nr. 11; T. 3 li |. Nr. 238 Domino quoni Nr. 1; T. erst 2 si | 3 li |; dann 3 li |; wohl = 3 st. W_1 f. 90'. (In Nr. 237 und 238 folgt „quoni" im Codex nach Domino ohne Einschnitt). [**f. 174**] Nr. 239 Quoniam Nr. 12; T. 3 li |. Nr. 240 In seculum Nr. 13: T. si | 3 li |. Nr. 241 In seculum Nr. 14; T. si 2 li 3 li si |. — **Aus M 14**: Nr. 242 Nostrum Nr. 7; T. 3 li | 2 si |. Nr. 243 Latus Nr. 11; T. 3 li |. — **Aus M 17**: Nr. 244 Mulieribus Nr. 1. [**f. 174'**] Nr. 245 Et occurrens. — Es folgt ein Ausschnitt **aus M 24**, der wie Nr. 253 aus M 24 nicht ganz am richtigen Platz steht und diese zu frühe Einordnung vielleicht seiner Eigenschaft als Mot.-Qu. verdankt: Nr. 246 Et gaudebit Nr. 5; T. 2 si | 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 322—324 Non orphanum

Digitized by Google

u. s. f. F 2, 20; W_2 2, 43; Mo 3, 42; Ba Nr. 67; Bes Nr. 20; El mois Mo 5, 135. [μ]. — **Aus M 20**: Nr. 247 Revolvit Nr. 2. — **Aus M 23**: Nr. 248 Ta Nr. 11; T. a. si | 3 li |; b. 3 li |. — **Aus M 26**: [**f. 175**] Nr. 249 Sanctus Nr. 2; T. 3 li |. — **Aus M 25** (vgl. über die Folge M 26—25—27 oben S. 82): Nr. 250 Hodie perlustravit Nr. 6; T. 2 li 3 li |. — **Aus M 27**: Nr. 251 Sancte spiritus. Nr. 252 Amo Nr. 5; vielleicht = dem mit W_1 f. 36 verlorenen Amoris Nr. 1. — Dann, wie erwähnt, noch 1 Stück **aus M 24**: Nr. 253 Vado; T. a. $\sigma\gamma$; b. 3 li |. — **Aus M 29**: Nr. 254 Alleluya; T. in 3 li | übergehend. [**f. 175'**] Nr. 255 Natos Nr. 3; T. 3 li |; vgl. Nr. 257. Nr. 256 Leluya; T. 3 li |. Nr. 257 Natos Nr. 4; T. 3 li |; ist Nr. 255 oder 257 = Natos Nr. 2 W_2 f. 75'? Nr. 258 Johanne Nr. 4; T. 2 li 3 li |. — **Aus M 30**: Nr. 259 Patribus Nr. 5; T. 3 li |. Nr. 260 Tuis Nr. 1. — **Aus M 31**: [**f. 176**] Nr. 261 Edificabo Nr. 4; T. si 3 li |. — **Aus M 32**: Nr. 262 Go Nr. 8; T. 4 si |; = Tam Nr. 4 (aus M 48) W_1 Nr. 87. — **Aus M 34**: Nr. 263 Virgo celos ascendit. Nr. 264 Gaudete Nr. 4. Nr. 265 Gaudete Nr. 5. Nr. 266 Gau Nr. 6. Nr. 267 Gaudete Nr. 3; = W_1 Nr. 73; F Nr. 164. Nr. 268 Reg Nr. 19; T. 2 si | 3 li |. [**f. 176'**] Nr. 269 Regnat Nr. 20; T. 2 si | 3 li |. — **Aus** dem zum gleichen Fest gehörigen, sonst M 34 vorangestellten **M 33**: Nr. 270 Angeli Nr. 5. — **Aus M 38**: Nr. 271 Ex semine Nr. 2; = W_1 f. 42'. — **Aus M 40**: Nr. 272 Dominum Nr. 1; T. si | 3 li |. Nr. 273 Tes Nr. 3; T. si | 3 li |. Nr. 274 Autem Nr. 3; T. si | 3 li |. [**f. 177**] Nr. 275 Non deficient Nr. 3. Nr. 276 Au Nr. 4; T. 3 li |. — **Aus M 50**: Nr. 277 Illi Nr. 6. Nr. 278 Qui conservaret Nr. 4; = W_1 Nr. 94 1. Durchführung; F Nr. 194. Nr. 279 Illi Nr. 2; T. 2 si | 3 li |; wohl = F f. 139 2. Durchführung. Nr. 280 Illi Nr. 7; T. 3 li |. [**f. 177'**] Nr. 281 Qui conservaret Nr. 8; T. 3 li |. — **Aus M 51**: Nr. 282 Potentem Nr. 6. Nr. 283 Et exaltavi Nr. 7; T. 3 li |. Mot.-Qu. Nr. 518 Et exalta F 2, 21. — **Aus M 53**: Nr. 284 Alleluya. — **Aus M 44**, dessen Platzwechsel hier unter den mehrfach einer festen Ordnung entbehrenden Heiligen- und Commune Sanctorum-Stücken nicht auffällig ist: [**f. 178**] Nr. 285 Alle[lu]ya („lu" fehlt irrig im Codex); T. a. 3 li |; b. $\sigma\gamma$. — **Aus M 54**: Nr. 286 Mea Nr. 4; T. 3 li | 2 si |. Nr. 287 Rex. Nr. 288 Veni; = F Nr. 434?

Rhythmenwechsel im T. kommt 4mal vor (Nr. 248, 253 und 285; ferner Nr. 238). Diese 63 T.-Rhythmen setzen sich zusammen aus 26 $\sigma\gamma$-Rhythmen, 20maliger Verwendung des Modus 3 li | (Nr. 231—233, 235, 237, 238 Ende, 239, 243, 248b, 249, 253b, 255—257, 259, 276, 280, 281, 283 und 285a), 7maliger des Rhythmus 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | (Nr. 238 Anfang, 242, 246, 268, 269, 279 und 286), einer unregelmässigen Rhythmus-Bildung (Nr. 254) und 9maliger Verwendung seltenerer Modi (mit 4tönigen Perioden: si 3 li | in Nr. 261; si | 3 li | in Nr. 240, 248a und 272—274; mit 5tönigen: 2 li 3 li | in Nr. 250 und 258; mit 7tönigen: si 2 li 3 li si | in Nr. 241). So steht bez. der T.-Rhythmik (ebenso wie bez. der Auswahl der T.-Abschnitte) diese 2. Serie von Mess-Clausule der grossen 1. Serie ziemlich nahe: der $\sigma\gamma$-Rhythmus ist nur in $^2/_5$ aller Fälle verwendet; die selteneren Modi bilden zusammen $^1/_7$. Besonders bemerkenswert ist wieder, dass 3 verschiedene Abschnitte aus M 40 den gleichen selteneren T.-Modus si | 3 li | haben (Nr. 272—274).

Bezüglich ihrer geschichtlichen Bedeutung steht jedoch diese 2. Serie von Messstücken der 1. ausserordentlich nach. Ältere Kompositionen sind nur Nr. 271 (aus

Digitized by Google

dem Magnus Liber in W_1, in dem vielleicht auch Nr. 252 stand); ferner Nr. 262 (aus dem 6. Faszikel in W_1 mit Text-Änderung) und wohl Nr. 238 (reduziert aus einem Organum Triplum in W_1); ferner Nr. 267 und 278 (ebenfalls aus dem 6. Faszikel von W_1, aber auch schon in der 1. Serie des 5. Faszikels von F überliefert). In F selbst kommen ausser diesen 2 wohl Nr. 279 und vielleicht auch Nr. 288 wieder. In W_2 ist von all diesen Werken anscheinend höchstens eines in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt (Nr. 255 oder 257?). — Ebenso spärlich ist auch ihre Verwendung als Mot.-Qu.; bisher ist nur von Nr. 246 und 283 eine solche nachweisbar. Die ältesten Motettenformen dieser Clausule sind die 2st. lateinischen Motetten F 2, 20 und 21, die 2. in F singulär, die 1. mit reicher weiterer Geschichte.

4. und 5. Gruppe: 2 fortlaufende Serien von Ersatzstücken zu a) Officium- und b) Messkompositionen.

a. 4. Gruppe Nr. 289—342: 2. Serie von Ersatzstücken zu Officium-Kompositionen (54 Werke).

[**f. 178**]. **Aus O 1**: Nr. 289 Videbitis. — **Aus O 2**: Nr. 290 Dominus. Nr. 291 Et filio. — **Aus O 10**: Nr. 292 Paraclitum. Nr. 293 Et filio. — **Aus O 32** (richtig eingeordnet; vgl. oben S. 79): Nr. 294 Egressio ejus et occursus. — **Aus O 11**: [**f. 178'**] Nr. 295 Tur. Nr. 296 Spiritu sancto. Nr. 297 Et filio. Nr. 298 Sancto. (Die T. Nr. 297 und 298 stammen aus der für O 10 und O 11 identischen Gloria-Melodie; der Magnus Liber von F f. 71' enthält jedoch nur zu O 10 eine 2st. Komposition dieses Gl.; W_2 f. 50 und 51 lässt beiden R 2st. Gl.-Kompositionen folgen). — **Aus O 33** (richtig eingeordnet; vgl. oben S. 79): Nr. 299 Variis. Nr. 300 Gloria patri. — **Aus O 13**: Nr. 301 Tos. Nr. 302 Missus a deo. Nr. 303 A patri et filio. — **Aus O 14**: Nr. 304 Cornelius. Nr. 305 Angelus dicens. Nr. 306 Ria. Nr. 307 Et filio et spiritui sancto. — **Aus O 16**: Nr. 308 Stirps Nr. 2 (irrig Sirps im Codex). [**f. 179**] Nr. 309 Genitrix virga est. Nr. 310 Glori[a] patri (irrig fehlt die Textsilbe „a" im Codex). — **Aus O 19**: Nr. 311 Lem (irrig Loni im Codex). Nr. 312 Lumen. Nr. 313 Fide (Ffide im Codex). Nr. 314 Ria. Nr. 315 Et (Eet im Codex) filio et spiritui. — **Aus O 24**: Nr. 316 Triumphi. Nr. 317 Patri et filio. — **Aus O 27** (℟ Sancte Germane): Nr. 318 Martine sidus aureum domini (die Commune Sanctorum-Verwendung dieses R, in dem hier zum Martinsfest, an dem auch das All. — M 44 — 2st. gesungen werden konnte, der Name des h. Germanus durch den des h. Martin ersetzt ist, hat nichts Auffälliges). Nr. 319 Solita. Nr. 320 Et spiritui sancto. — **Aus O 25**: Nr. 321 Tim ruunt. Nr. 322 Cupientes. [**f. 179'**] Nr. 323 Mirabilia. Nr. 324 A patri et filio. — **Aus O 26**: Nr. 325 Nive. Nr. 326 Cundiores. Nr. 327 Ebore (Eebore im Codex). Nr. 328 Ria. Nr. 329 Et filio. — **Aus O 28**: Nr. 330 Nescitis. Nr. 331 Dominus. Nr. 332 Ria patri et filio. — **Aus O 29**: Nr. 333 Mundi. Nr. 334 Cor me. Nr. 335 Ego (die Initiale steht im Codex zu weit nach rechts). Nr. 336 Ria (mit der falschen Initiale S im Codex, deren Vormerkung am Rande sich auf Nr. 338 bezieht). Nr. 337 Et fili. Nr. 338 Sanc. — **Aus O 30**: Nr. 339 Deest. Nr. 340 Qui e. Nr. 341 Gloria. [**f. 180**] Nr. 342 Et spiritui.

Digitized by Google

b. 5. Gruppe Nr. 343—442: 3. Serie von Ersatzstücken zu Mess-Kompositionen (100 Werke).

[**f. 180**]. **Aus M 1**: Nr. 343 Su. Nr. 344 Conspectum gentium. — **Aus M 2**: Nr. 345 Dies sanctificatus. Nr. 346 Gentes et adorate. — **Aus M 3**: Nr. 347 Deus meus salvum me fac propter misericor. — **Aus M 4**: Nr. 348 Video. Nr. 349 A dextris Nr. 1. [**f. 180'**] Nr. 350 Virtu Nr. 1. Nr. 351 Stantem Nr. 2 (irrig Aantem im Codex; der T. beginnt mit den letzten 5 Noten des Melismas Stan). — **Aus M 5**: Nr. 352 Donec veni Nr. 5. — **Aus M 6**: Nr. 353 Hic est. Nr. 354 Qui testimonium Nr. 2. Nr. 355 De. Nr. 356 Scimus. — **Aus M 7**: Nr. 357 Contritus. Nr. 358 Adjutori. Nr. 359 In nomi. — **Aus M 8**: Nr. 360 Herodes iratus. — **Aus M 9**: Nr. 361 Omnes; = F Nr. 55. — **Aus M 10**: Nr. 362 Vidimus. Nr. 363 In oriente. [**f. 181**] Nr. 364 Mus (irrig Vs im Codex). — **Aus M 11**: Nr. 365 Ita et vidimus (die Initiale steht im Codex zu weit nach rechts). — **Aus M 12**: Nr. 366 Rabo Nr. 4. — Die Ostersonntags-Stücke **M 13—15** sind hier nicht vertreten, wohl weil schon Serie 1 und 2 eine sehr grosse Zahl von Ersatz-Kompositionen gerade für diese Stücke gebracht haben. — **Aus M 16**: Nr. 367 Lu. Nr. 368 Cor. Nr. 369 Ardens erat. Nr. 370 De Jhesu. Nr. 371 Dum loqueretur Nr. 5. — **Aus M 18**: Nr. 372 Le Nr. 1 (e im Codex aus einem anderen Buchstaben korrigiert); Nr. 376 beginnt gleich. Nr. 373 Stus. Nr. 374 Jam. — **Aus M 19**: Nr. 375 Resurectio. — Noch einmal **aus M 18**: Nr. 376 Le Nr. 2 (irrig Me im Codex); Nr. 372 beginnt gleich. — **Aus M 20**: Nr. 377 Et accedens. — **Aus M 22**: [**f. 181'**] Nr. 378 Clavos. Nr. 379 Dig. — **Aus M 24**: Nr. 380 Lelu. Nr. 381 Relinquam. Nr. 382 Et veni. — **Aus M 21**, dessen Ausschnitte hier zu spät folgen: Nr. 383 Mulieribus. Nr. 384 Quem queritis. — **Aus M 23** (vgl. W. Meyer, Ges. Abh. 2, 309), für dessen Ausschnitte das gleiche wie für M 21 gilt: Nr. 385 Dens. Nr. 386 Tum. Nr. 387 Captivam du; ist es teilweis = F Nr. 129? — **Aus M 26**: Nr. 388 Ra (aus Pa*raclitus*). — **Aus M 27**: Nr. 389 Veni sancte spiritus reple. Nr. 390 Corda fidelium. Nr. 391 In eis (die Initiale fehlt im Codex). — **Aus M 56** (richtig eingeordnet; vgl. oben S. 79): Nr. 392 Dictus. [**f. 182**] Nr. 393 Celi. — **Aus M 28**: Nr. 394 Suam. Nr. 395 Et tetigit. — **Aus M 30**: Nr. 396 Nati. — **Aus M 31**: Nr. 397 Tu es. — **Aus M 32**: Nr. 398 Clausit. — **Aus M 34**: Nr. 399 Maria. Nr. 400 Cum Cri. — **Aus M 33**, dessen Ausschnitte hier wie f. 176' denen aus M 34 folgen: Nr. 401 Maria. Nr. 402 Angeli Nr. 6. — **Aus M 25**, dessen Ausschnitte hier ausser der Reihe stehen: Nr. 403 Lelu Nr. 1. Nr. 404 Sanctus. Nr. 405 Invisibili. Nr. 406 Lelu Nr. 2. — **Aus M 38**: Nr. 407 Tivi. Nr. 408 Marie. Nr. 409 Abra. — **Aus M 39**: Nr. 410 Conspectu. — Im folgenden ist für die Ausschnitte aus M 40 und aus den Commune Sanctorum-Stücken M 46 und 52 die ursprüngliche Reihenfolge nicht gewahrt. — **Aus M 41**: [**f. 182'**] Nr. 411 Sus Nr. 3. Nr. 412 Glorificata est. — **Aus M 40**: Nr. 413 Dominum Nr. 2. — **Aus M 42**: Nr. 414 Lelu. Nr. 415 Ca (irrig Ga im Codex). Nr. 416 Et dominabuntur. — **Aus M 44**: Nr. 417 Marti. Nr. 418 Modicus. Nr. 419 Celesti. — **Aus M 45**: Nr. 420 Andream. — **Aus M 48**: Nr. 421 Et tribuisti. Nr. 422 Dierum. — **Aus M 49**: Nr. 423 Lelu. Nr. 424 Tabi. Nr. 425 Ju. Nr. 426 In e (irrig im Codex: n Ie). — **Aus M 46**: Nr. 427 Manus. Nr. 428 Signa. [**f. 183**] Nr. 429 Et prodigi. — **Aus M 53**: Nr. 430 Sicut lili. Nr. 431 In eternum. — **Aus M 52**: Nr. 432 Stus. Nr. 433 Florebit. — **Aus M 54**: Nr. 434 Veni;

Digitized by Google

ist es = F Nr. 288? Nr. 435 In thronum. — **Aus M 37**, dessen Ausschnitte auffälligerweise erst hier hinten auf die aus dem Jungfrauen-All. M 54 folgen: Nr. 436 Veritatem Nr. 5. Nr. 437 Fili Nr. 6. Nr. 438 Et (Eet im Codex) inclina aurem tuam; T. aurem tuam: 3 li|. Nr. 439 Concupivit Nr. 2. — **Aus M 58**: [**f. 183'**] Nr. 440 Astant (die Initiale fehlt im Codex). Nr. 441 Chori Nr. 3. Nr. 442 Exaudi.

Die 4. und 5. Ausschnittgruppe zeigen einen von dem der 3 ersten und der 6. völlig abweichenden Charakter. Die weitaus meisten der hier behandelten T., von denen hier fast ausnahmslos nur je eine neue Komposition mitgeteilt ist, sind andere Abschnitte der liturgischen Melodien als die im 5. und 6. Faszikel von W_1 und in den übrigen Gruppen des 5. Faszikels von F neu komponierten; es sind vielfach überhaupt keine musikalisch in sich abgeschlossenen T.-Partien, sondern mehrfach nur willkürlich herausgeschnittene kleinere oder grössere, syllabische oder melismatische, textreichere oder textarme T.-Abschnitte, die hier nur soweit aufgezeichnet sind, als die Neukomposition des Du. reicht, die entweder die entsprechende ältere Du.-Komposition im Magnus Liber, wenn diese veraltet erscheint, ersetzen oder im anderen Fall neben der Hauptfassung eine andere Du.-Komposition für kleinere oder grössere Abschnitte zur Auswahl beifügen soll, die aber nicht immer eine musikalisch in sich abgeschlossene Periode bildet, sondern zu einer solchen sich vielfach erst durch die Einbeziehung der beibehaltenen Teile der älteren Komposition abrundet. So sind mehrfach auch nicht die ganzen Melodieabschnitte der Textsilben hier neu komponiert; unter Umständen kann die Neukomposition sich auf die letzten Melodietöne der ersten oder die ersten der letzten Textsilbe beschränken.

Z. T. fallen diese Werke in das Gebiet der „Abbreviatio" des Magnus Liber durch Perotin, von der der Anon. IV (C. S. 1, 342) neben Perotins Neukompositionen von „Clausule" berichtet. Schon die Hauptfassung des Magnus Liber in F brachte, wie schon oben bei W_1 (S. 15f.) ausgeführt, gegenüber der in W_1 eine Menge ähnlicher, aber durchaus nicht auf „Abkürzungen" beschränkter Neubearbeitungen verschiedenartigster Partien, die jedoch im Rahmen des vorliegenden Werks nicht im einzelnen aufgeführt werden können. Hier folgt nun eine 2. umfangreiche Serie solcher Detailveränderungen; später findet in W_2 auch diese Art der Umarbeitung eine weitere Fortsetzung. Dafür dass auch dieses 2. und 3. Stadium, das die Gruppen 4 und 5 im 5. Faszikel von F und die 3. Hauptfassung des Magnus Liber in W_2 überliefern, Perotin selbst zuzuschreiben sei, liegt, wie mir scheint, bisher kein Anhalt vor, wenn es auch weder für das eine noch für beide ausgeschlossen ist.

Es entspricht dem musikalischen Charakter dieser Partien, dass weder T.-Modi hier zur Verwendung kommen (nur der Schluss von Nr. 438 verwendet den T.-Modus 3 li|) noch auch nur ein einziges dieser Stücke als Mot.-Qu. benutzt wird. Da hier nur eine Konkordanz der „Clausule" gegeben werden kann, bleiben die Fragen, wie weit die Hauptfassung des Magnus Liber in W_2 ein oder das andere Detail aus diesem Repertoire berücksichtigt und in wie weit ältere, für die Hauptfassung des Magnus Liber in F nicht benutzte Kompositionen aus dem Magnus Liber in W_1 hier Aufnahme fanden, hier ununtersucht. Beziehungen zu den Clausule von W_1 fehlen

Digitized by Google

vollständig; in den übrigen Ausschnittgruppen des Codex F selbst findet sich Nr. 361 wieder; betr. Nr. 387 und 434 vgl. oben.

Die Ausdehnung von fast all diesen Ersatzkompositionen der 4. und 5. Gruppe ist im Vergleich mit dem Umfang der „Clausule" sehr winzig; meist nehmen die einzelnen nur eine halbe Zeile des Codex in Anspruch. Während die 203, 26, 59 und 20 Stücke der übrigen Gruppen $47\frac{1}{2}$, $4\frac{1}{2}$ $10\frac{3}{4}$ und 3 Seiten im Codex einnehmen, also hier durchschnittlich nur $4\frac{1}{4}$, 6, $5\frac{1}{2}$ und 7 Ausschnitte auf der Seite stehen, genügen für die 54 und 100 Stücke der 4. und 5. Gruppe $3\frac{1}{4}$ und 7 Seiten des Codex, so dass hier die Seite durchschnittlich 16 Officium- bezw. 14 Mess-Ausschnitte enthält.

6. Gruppe Nr. 443—462: Weitere Nachträge von Ersatzstücken für Officium- und Messkompositionen (20 Werke).

[**f. 183'**]. Aus M 46: Nr. 443 A Nr. 3; T. 3 li | 2 si |; wohl = Tes Nr. 2 (aus M 33) W_1 Nr. 70; F f. 124. — Aus M 51: Nr. 444 Et exaltavi Nr. 3; T. 3 li |; = W_1 f. 47. — Aus M 30: Nr. 445 Patribus Nr. 6. Nr. 446 Tuis Nr. 2. — Aus M 10: Nr. 447 Ejus Nr. 4. Nr. 448 Ente Nr. 2. [**f. 184**] Nr. 449 Neribus Nr. 3; T. 3 li |. — Aus M 31: Nr. 450 Edificabo Nr. 5; T. 3 li |. — Aus M 14: Nr. 451 La Nr. 2; = W_1 f. 31'. Nr. 452 Latus est Nr. 12; T. 3 li | 2 si |. — Aus M 17: Nr. 453 Mulieribus Nr. 2. — Aus M 32: Nr. 454 Orbis; T. 3 li |. — Nr. 455 Clementia; T. 2 li 3 li |. [**f. 184'**] Nr. 456 De; T. 2 si | 3 li |. Nr. 457 Te; T. 2 si | 3 li |. (Diese 3 T. kommen sonst im Codex nicht vor; ihre Quellen kann ich vorläufig nicht nachweisen; Nr. 456 und 457 stammen offenbar wegen der in beiden T.-Abschnitten gleichen Tonalität und wegen des gleichen T.-Modus aus derselben liturgischen Melodie; die 3 T.-Melodien sind in Band II zwischen M 59 und 60* mitgeteilt). — Aus M 1: Nr. 458 Dominus salutare; T. do: 3 li |. Nr. 459 Ante conspectum. — Aus M 13: Nr. 460 Bonus Nr. 2 (die Initiale fehlt im Codex). — Aus O 1: Nr. 461 Et spiritui sancto (mit Variante im T.). — Aus M 26: Nr. 462 Doce Nr. 6 (die Initiale fehlt im Codex); T. 3 li 2 li |; Mot.-Qu. Nr. 347 Por cuellir W_2 4, 15; N Nr. 74. Als Melisma nicht ganz erhalten, da der Schluss mit der folgenden Lage verloren ist.

Bezüglich der rhythmischen Behandlung der T., der Verbreitung und der Benutzung als Mot.-Qu. stehen die Werke dieser 2. Nachtragsserie (6. Gruppe) der 1. (2. Gruppe) nahe. In den 20 Stücken sind 11 mal die T. modal gebaut: 4 mal 3 li | in Nr. 444, 449, 450 und 454; 4 mal 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | in Nr. 443, 452, 456 und 457; 2 mal in selteneren Modi (3 li 2 li | in Nr. 462 und 2 li 3 li | in Nr. 455) und einmal unregelmässig (Nr. 458). Aus dem Magnus Liber in W_1 stammen Nr. 444 und 451, aus dem 6. Faszikel von W_1 anscheinend Nr. 443 mit anderem Text. Als Mot.-Qu. einer 2 st. französischen Motette ist Nr. 462 benutzt.

Wie viel Kompositionen mit der fehlenden letzten Lage dieses Faszikels verloren gegangen sind, ist unbekannt. Dass auch in der 3. Gruppe vor Nr. 230 inhaltlich eine Lücke anzunehmen ist, da die 2. Messserie erst mit M 11 beginnt, ist schon S. 79 erwähnt. Da sonst überall, vermischt in Gruppe 1, 2 und 6, getrennt in Gruppe 4 und 5, sowohl die Officium- wie die Messstücke berücksichtigt sind, ist es nicht

Digitized by Google

ausgeschlossen, dass vor Nr. 230 nicht bloss eine Serie von Ausschnitten aus M 1—10 bezw. 11, sondern auch eine entsprechende Serie von Officium-Ausschnitten fehlt, sei es, dass diese erst vom Sammler oder Schreiber der Handschrift übergangen sind, sei es, dass sie diesen schon nicht mehr vorgelegen haben.

Eine übersichtliche Zusammenstellung über die rhythmische T.-Behandlung in allen 6 Gruppen gebe ich in grösserem Zusammenhang bei der Besprechung des Magnus Liber von W_2. Hinsichtlich der Weiterüberlieferung von Stücken des Repertoires von W_1 und der Benutzung der Clausule von F als Motetten-Quellen fügen die 2., 3. und 6. Gruppe nur vereinzelte Fälle dem reichen Bestand der 1. Gruppe an derartigen Werken hinzu. Zu 11 aus dem Magnus Liber in W_1 stammenden Stücken der 1. Gruppe kommen nur 1 und 2 weitere in Gruppe 3 und 6; zu 54 aus den Clausule-Faszikeln von W_1 stammenden Stücken der 1. Gruppe nur je 1 weiteres in Gruppe 2, 3 und 6; ferner 2 Wiederholungen in Gruppe 3, ein aus einem Organum Triplum von W_1 stammendes Stück der 3. Gruppe und eine weitere unbekannte Zahl aus den in W_1 verlorenen Abschnitten des 4. und 5. Faszikels. Ebenso vermehren Gruppe 2, 3 und 6 die Zahl der 38 + 2 Mot.-Qu. der 1. Gruppe nur um eine geringe Zahl, nur um weitere 4 (1, 2, 1).

6. Faszikel f. 201—262: 56 3st. Conductus; 2 4st. und 1 3st. Motette; 2 textlose spätere 3st. Nachträge.

Der 6. und 7. Faszikel bilden eine überaus umfangreiche Sammlung 3- und 2st. Conductus. Wie die Sammlung der Organa und Ausschnitte im Codex F, so ist auch seine Conductus-Sammlung die weitaus grösste und bedeutendste, die erhalten oder bisher wieder bekannt geworden ist. Da es nicht im Plan dieser Publikation liegt, auch das Conductus-Repertoire in gleicher Weise wie das der Organa und Motetten zu untersuchen, gebe ich bezüglich der Conductus hier nur einige wenige Ergänzungen zu dem bisher Bekannten und behalte mir die Veröffentlichung des reichen, von mir auch darüber gesammelten Materials bei anderer Gelegenheit vor.

Der 1. Conductus-Faszikel (Faszikel 6) sammelt die 3st. Conductus und fügt ihnen die beiden einzigen erhaltenen auf nur 2st. Melismen als Quellen zurückgehenden 4st. Motetten älteren Stils (Serena und Latex) und eine 3st. Motette singulären Stils (Beatis) ein, da es sich nicht lohnte, für diese wenigen Stücke einen besonderen Motettenfaszikel einzurichten, ebenso wie die wenigen 4st. Conductus des Codex F nicht in einem besonderen Faszikel 4st. Conductus stehen, sondern im Anschluss an die 4st. Organa im 1. Faszikel Aufnahme fanden. Während W_1 noch sämtliche Motetten in den Conductus-Sammlungen untergebracht hatte, war bereits zur Zeit der Sammlung der Vorlage des Codex F die Zahl der Motetten so angewachsen, dass die 3- und 2st. Motetten und Doppelmotetten in 2 besonderen Motettenfaszikeln zusammengestellt wurden und für die Conductus-Faszikel nur die 3 genannten Motetten übrig blieben.

Dass die genannten beiden 4st. Motetten dem Faszikel der 3st. Conductus einzufügen waren, erklärt sich, wie bereits oben bei W_1 (S. 35) bemerkt, daraus, dass bei den Motetten im allgemeinen nur die Oberstimmen partiturmässig geschrieben

Digitized by Google

wurden, während der T. am Schluss oder an der Seite für sich beigefügt wurde, und somit diese 4st. Motetten für die Aufzeichnung ihres 3st. Oberbaus dieselbe Notensystem-Einrichtung wie die 3st. Conductus (Accolade von 3 Systemen) gebrauchen. Die gleiche Accolade verlangt auch die 3st. Motette Beatis, die nicht im eigentlichen Motettenstil, sondern im Stil des 3st. Organum komponiert ist und demgemäss 3st. partiturmässig aufgezeichnet werden muss, da es hier nötig ist, den T. wie bei den 3st. Organa fortlaufend unter die 2 Oberstimmen zu stellen. Bezüglich der Einordnung der Motetten dieses Stils ist allerdings F nicht konsequent, da eine 2. im gleichen Stil komponierte Motette (Veni doctor previe) f. 390′ im 1. Motettenfaszikel (1, 16) Aufnahme fand, wobei für sie dann Accoladen von 3 Systemen statt wie sonst in diesem Faszikel nur von 2 Systemen gebildet werden mussten. Entsprechend finden sich in W_1 die 3st. Motetten in Faszikel 9 zwischen im übrigen 2st. und die beiden 4st. Motetten in Faszikel 2 und 8 zwischen im übrigen 3st. Werken, wobei aber, wie schon oben erwähnt, zu bemerken ist, dass W_1 ihnen die dazu gehörigen T. überhaupt nicht zusetzt, also nur den 2- bezw. 3st. Oberbau dieser Werke überliefert, so dass hier diese Motetten den umstehenden Kompositionen an Stimmenzahl völlig gleich zu sein scheinen.

Es ist bemerkenswert, dass von den genannten beiden 4st. Motetten des ältesten Stils, der auch in der Motette noch erlaubte, den gleichen Text in den Oberstimmen von mehreren Stimmen Note gegen Note gesetzt singen zu lassen, die vollen 4st. Fassungen aus (W_1 und) F in keine der späteren Handschriften mehr übergingen. Bei der Motette „Serena“ fehlt in Ma und Lo A das Qu., während W_2 sie sogar nur 2st. mit anderem Text überliefert; „Latex“ kommt in den späteren Handschriften überhaupt nicht mehr mehrstimmig vor (1st. in Stuttg., nur der Text in Oxf. Rawl).

Der 6. Faszikel (Abteilung VI bei Dreves) umfasst 4 Lagen, deren 3 erste von 8, 9 und 7 Doppelblättern vollständig erhalten sind (f. 201, 217 und 235 beginnend). Die letzte bestand ursprünglich aus 7 Doppelblättern (f. 249–262), deren mittelstes (f. 255—256) jetzt fehlt; vgl. unten. Dreves spricht die Vermutung aus (S. 10), dass beim Binden diese Abteilung zu Unrecht an die 6. statt an die 3. Stelle gekommen wäre, eine Vermutung, die möglich, aber nicht notwendig ist, da, wie die Parallelhandschriften W_1 und W_2 zeigen, in diesen Sammlungen verschiedene Ordnungsprinzipien befolgt wurden. Der jetzigen Ordnung der Faszikel 1—7 und 10 von F entspricht die Ordnung der Faszikel 1—6 und 8—10 in W_1, der von Dreves als ursprünglich beabsichtigt angenommenen Ordnung der Faszikel dagegen in der Folge 1—2, 6, 3—5, 7—9 die Ordnung der Faszikel 1—8 in W_2, wobei nur ein dem 5. Faszikel von F entsprechender Clausule-Faszikel in W_2 nicht mehr Aufnahme fand; so halte ich Dreves' Vermutung für nnwahrscheinlich.

Die Anfänge des 6. bis 11. Faszikels sind von Delisle und Dreves vollständig angegeben. — Im 6. Faszikel stehen auf der Seite 4 Accoladen zu 3 Systemen.

Nr. 1, 2, 10 und 11 des 6. Faszikels sind nur die ersten Teile der oben S. 40 besprochenen 4 im Anfang 3st., nachher 2st. Kompositionen. In der gleichen Form überliefert F auch: Ortu regis evanescit, dessen 1. Teil hier f. 216 (Nr. 13) mit der nachträglich zugefügten Marginalbemerkung: „Veris hyemps etc. Quere infra“

Digitized by Google

steht und dessen 2st. Teil „Veris hiems hiemalis" im 7. Faszikel f. 307' (Nr. 38) folgt; die anderen Conductus-Sammlungen (W_1 f. 126, Ma f. 81 und W_2 f. 101') haben es ganz 2st. (zur Lit. vgl. Anal. hy. 20, 74). — Wooldridge edierte die 1. Seite des Faszikels mit dem Anfang von Salvatoris nach Photographie (S. 292) und S. 293 bis 303 in Übertragung den 1. 3st. Teil dieses Conductus, als dessen Verfasser Anon. IV (C. S. 1, 342) Perotin angibt und den der Anon. ein 2. Mal zusammen mit Relegentur (hier Nr. 2) als Beispiele aus dem „Volumen . . . de conductis triplicibus caudas habentibus" nennt (S. 360).

Nr. 3 ist das oft überlieferte: Dic Christi veritas (f. 203; vgl. W_1 f. 73; Ma f. 114; W_2 f. 33; Lo A f. 88'; Stuttg. f. 31'; Carm. bur. Nr. 93 und 94; Lo B f. 38'; Textdrucke ferner Milchs. Nr. 125; Anal. hy. 21, 125 f.). Eigene Komposition hat überall nur die 1. Strophe (schliessend mit: vel in domo Romulea cum bulla fulminante), auf die in F als weiterer Text nicht nur die gleich gebauten Strophen „Respondit caritas" und „O vox prophetica" folgen, sondern auch die 4 Strophen des Liedes: Bulla fulminante sub judice tonante, deren Versbau ein anderer ist. Der musikalische Zusammenhang dieser beiden Stücke zeigt eine im Conductus-Repertoire singuläre motettenartige Erscheinung: die für Bulla in F fehlende, in Lo B in Quadrat-Notation, in Stuttg. und Carm. bur. in linienlosen Neumen überlieferte (aus Lo B von Dreves Anal. hy. 21, 216 veröffentlichte) 1st. Melodie ist identisch mit der Unterstimme des Schlussmelismas der 1. Strophe der 3st. Conductus-Komposition Dic auf der vorletzten Silbe von: bulla fulmi*nan*te. So herrscht hier zwischen diesen beiden Partien das gleiche Verhältnis wie zwischen der Oberstimme eines liturgischen Melismas und der daraus gewonnenen Motetus-Stimme einer Motette; der im Strophenschluss des Conductus Dic rein melismatischen, in einer Ligaturenkette des 1. Modus geschriebenen Melodie ist syllabisch der neue mit dem gleichen Textwort beginnende Text *Bulla fulminante* untergelegt, dessen Versbau sich genau der musikalischen Gliederung des Melismas anpasst. Als Verfasser des Textes Bulla ist durch Lo B der Kanzler Philipp überliefert; für Dic ist dessen von Dreves (l. c. S. 126) nicht unwahrscheinlich angenommene Autorschaft bisher nur Vermutung.

Die musikalische und textliche Überlieferung beider Werke in den späteren Handschriften ist folgende: Ma bringt von Dic, wie es hier die Regel ist, eine reduzierte nur 2st. Fassung, W_2 und Lo A (wie W_1) die ursprüngliche 3st., jedoch nur mit Strophe 1 von Dic als Text. Stuttg. lässt der 1. 1st. neumierten Strophe von Dic 2 Strophen von Bulla, die 1. mit, die 2. (Si queris) in mg. ohne Neumen folgen, darauf Strophe 2 von Dic (Respondit) mit der gleichen Neumierung wie Dic. Ähnlich folgt im Carm. bur.-Codex f. 54 auf die 1. 1st. neumierte Strophe von Dic, in der für das Schlussmelisma fulmi*nante* genügend Raum freigelassen, aber nicht ausgefüllt ist, die musikalisch aus diesem Schlussmelisma entstandene 1. Strophe Bulla mit Neumierung, darauf hier je 2 weitere Strophen von Dic und Bulla in gleicher Anordnung („Respondit" mit, „Si queris" ohne, „O vox" mit, „Pape janitores" ohne Neumen; der vom Textschreiber für die Schlussmelismen gra*bato* und servi*atis* in Strophe 2 und 3 von Dic freigelassene Raum ist vom Neumenschreiber ebenfalls nicht ausgefüllt, da die auf ihre Melodie gedichteten weiteren Strophen von Bulla unmittelbar folgen). Lo B endlich überliefert nur die 4 Strophen des Textes Bulla, die 1. Strophe und die am

Digitized by Google

Schluss des letzten Notensystems der 1. Strophe stehenden 3 ersten Worte der 2. Strophe (Pape janitores cerbero) mit, den Rest des Textes ohne Musik. Den Anfang des Melismas citiert Garlandia mit der Textbezeichnung: Fulminante als Beispiel des 1. Modus (C. S. 1, 176).

Zwischen den Conductus Nr. 11 (Transgressus; f. 214) und 13 (Ortu) steht f. 215 (Nr. 12) eine 3st. (nicht 2st., wie Dreves, Anal. hy. 20, 11, irrig angibt) Komposition des Pater noster im Conductus-Stil, die die übrigen Notre Dame-Handschriften (W_1 f. 122'; Ma f. 116; W_2 f. 112') in nur 2st. Fassung überliefern. — Die Unterstimme von Nr. 15 Novus annus (f. 218') ist die von Villetard (Off. de Pierre de Corbeil S. 184) edierte Melodie des im Officium Circumcisionis von Sens 1st. überlieferten Conductus ad Bacularium dieses Officiums.

f. 229' publizierte Dreves „in heliotypischer Wiedergabe" Anal. hy. 20, 260. Die Seite enthält den Schluss von Nr. 30 Veri floris sub figura (vgl. zur Lit. über dieses Lied, das auch im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg stand, oben zu W_1 f. 15'; S. 35), Nr. 31, das nach Delisle auf Philipp August von Frankreich bezügliche Nemo sane spreverit me monoculum (der Textdruck Delisle l. c. S. 111 ist nicht ganz korrekt) und den Anfang von Nr. 32 Hac in anni janua (zur Lit. vgl. Anal. hy. 20, 130).

f. 230' folgt (Nr. 34) die 4st. Motette [Motette Nr. 228] Latex silice, 3 Oberstimmen und T. Latus (aus M 14): 3 li|; in der Mitte einmal 12 si|. 2st. Qu. Latus Nr. 5: W_1 Nr. 57; F Nr. 101. = W_1 f. 81 (3 Oberstimmen ohne T.); 1st. Stuttg. f. 30' (nur der Mot. neumiert); Oxf. Rawl (nur Text). Textdrucke: Flac. Nr. 78; Milchs. Nr. 136; Anal. hy. 21, 17. — Wenig später folgt f. 235—237' (Nr. 40) die 4st. Motette [Motette Nr. 69] Serena virginum, 3 Oberstimmen und (f. 237') T. Manere (aus M 5): 3 li|. 2st. Qu. Manere Nr. 6—9: W_1 Nr. 16—19; F Nr. 42, 44, 43 und 45; mit Manere Nr. 6 wohl Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83 identisch. = W_1 f. 13 (3 Oberstimmen ohne T.); Ma f. 119' (nur Tr. und Mot.); Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text (nur 3st.); identisch [Nr. 70] Manere vivere 2st. W_2 2, 39. Textdrucke: Milchs. Nr. 256; Anal. hy. 21, 191.

Nr. 45 Mundus a mundicia (f. 240'), dessen Text nach Lo B vom Kanzler Philipp stammt (vgl. unten), ist im Roman de Fauvel f. 1 (vgl. die phot. Edition des Romans von P. Aubry 1907) durch einen auf Fauvel bezüglichen Schluss erweitert in einer 2st. Fassung erhalten, die der Index dieser Handschrift unter den 2st. Motetten, den „Motez a tenures sanz trebles", verzeichnet (ediert von J. Wolf, Gesch. der Mens.-Not. Bd. II und III Nr. 3). Das gleiche ist der Fall mit dem in Fauv unmittelbar folgenden: Quare fremuerunt gentes (ediert Wolf Nr. 4), einem Text, der in 3st. Conductus-Komposition auch in F nur wenig später folgt (Nr. 52; f. 244').

Eigentliche Motetten sind die Fauv-Kompositionen dieser Texte jedoch in keiner Weise. *Quare* ist streng Note gegen Note, also rein Conductus-artig gesetzt und prägt den musikalischen Bau der französischen Chansons (aus Stollen und Gegenstollen mit *vert* und *clos* und Abgesang) rein aus; irgendwelche musikalischen Beziehungen zu der bisher allein in F nachweisbaren älteren Conductus-Komposition dieses Textes (den Text druckten auch Flac. Nr. 15 und Delisle S. 112) bestehen nicht. — Für *Mundus* ist in Fauv die alte Melodie, die die Unterstimme des in F 3st. und

Digitized by Google

in Lo B f. 41 in reduzierter 2st. Fassung erhaltenen Conductus bildet und in Paris lat. 8433 f. 46 (daraus ediert Anal. hy. 21, 218) 1st. erhalten ist, als Oberstimme benutzt und ihr eine im Stil des französischen Lied-T. komponierte, „Tenor" bezeichnete Unterstimme zugefügt, die auch Conductus-artig komponiert zu nennen wäre, wenn sie, wie überall sonst, auch der Pause der Oberstimme nach *criminum* entsprechend hier ebenfalls pausierte. (Ich machte auf diese nur in Fauv vorkommende Mischgattung, die eine Mittelstellung zwischen Conductus und Motette einnimmt, zuerst Sammelb. 6, 609 aufmerksam; vgl. auch ib. S. 625, Absatz 2 und 4.)

Das vorletzte Stück des älteren Inhalts dieses Faszikels (Nr. 58; f. 250) ist eine 3st.[1]) Motette, bestehend aus dem rein organal behandelten T. Benedicamus domino (Nr. VI) und 2 den *Be*atis nos adhi*be* beginnenden Motettentext singenden Oberstimmen [Motette Nr. 761], die in kunstvoller Weise in diesen Text die 8 T.-Silben verweben und deren einzelne Versgruppen nach einander in die Reime: *be* (V 1—2), *ne* (V 3—4), *di* (V 5—6), *ca* (V 7—8), *mus* (V 9—10), *o* (*do* V 11—12, *io* V 13—38 und *mino* V 39) und *mi* (V 40—41) entsprechend den mit den neuen Reimen bezw. in V 11 mit dem Versanfang *do* gleichzeitig eintretenden einzelnen Silben im T. ausgehen, um dann mit dem Wort *domino* zu schliessen (zur Lit. vgl. Anal. hy. 21, 188 und W. Meyer, Ges. Abh. 2, 338).

Den Schluss bilden 2 3st. Kompositionen (Nr. 60 und 61; f. 252' und f. 254), die an ihrem abweichenden Schriftcharakter und an dem gänzlich abweichenden späteren Notationstypus (Mensural-Notation) als spätere Nachträge erkennbar sind. Beiden fehlt in F der Text. Die 2. bricht unvollendet mit den beiden unteren Stimmen f. 254' Sy. 5 und 6, mit der obersten Stimme etwas später ib. Sy. 7 ab; es ist der 3st. Conductus: „Si membrana esset celum" der Darmstädter Fragmente (Nr. 19), die dieses Stück freilich auch nur fragmentarisch, aber mit Text und etwas über das Fragment in F hinausreichend erhalten. Den 1. in F vollständig erhaltenen Nachtrag kann ich sonst nirgends nachweisen; mit dem 2. Conductus ähnlichen Stils in Da (Nr. 18), von dem in Da nur der Schluss erhalten ist, ist er nicht identisch.

Der Rest der Lage, von der das diesen Nachträgen zunächst folgende mittlere Doppelblatt f. 255—256 fehlt, ist frei. Ob bereits das fehlende Doppelblatt unbeschrieben war oder ob es ebenfalls noch Nachträge enthielt, ist nicht mehr festzustellen.

7. Faszikel f. 263—380: 130 2st. Conductus.

Diese überaus umfangreiche Sammlung von ausschliesslich 2st. Conductus umfasst 7 Lagen von 8, 8, 8, 11, 7, 9 und 8 Doppelblättern (f. 263, 279, 295, 311, 333, 347 und 365 beginnend). 108 Blätter sind beschrieben; 10 Blätter sind frei. Wie schon S. 59 erwähnt, hört die alte Foliierung mit f. 355 auf und eine moderne setzt sie fort; als ich 1899 den Codex benutzte, waren die unbeschriebenen f. 367—370 und 375—380 nicht foliiert, aber, wie die Fortsetzung der Zählung mit 371 bezw. 381 zeigte, mitgezählt. Auf der Seite stehen 6 Accoladen zu 2 Systemen.

---

[1]) Die Angabe 2st. statt 3st. (Kirchenmus. Jahrb. 19, 9) ist, wie schon der Zusammenhang dort ergibt, nur ein Druckfehler.

Digitized by Google

Ausser der in F regelmässig stattfindenden reichen Verzierung der Initiale des Anfangsstücks des Faszikels (Nr. 1 Fraude ceca) sind hier, ohne dass, wie schon W. Meyer (Ges. Abh. 2, 328) feststellte, erkennbare inhaltliche oder formelle Gründe oder dass Lagenanfänge dazu den Anlass boten, auch die Initialen der Conductus Nr. 31 (Austro terris; f. 299), 77 (Deduc Syon; f. 336) und 88 (Artium dignitas; f. 349) mit reicher Verzierung ausgeschmückt, so dass Dreves diesen Faszikel in die 4 Abteilungen VII—X gliedert. (Bei der von mir hier verwendeten Zählung der Stücke sind f. 301′ *Magnificat* und *Ostendunt*, ebenso f. 358 *Clavus pungens, O manuum* und *Vobis loquar* nur als je 1 Werk gezählt: Nr. 33 und 112.)

Beziehungen zu Organa und Motetten sind, abgesehen wiederum von einigen Benutzungen hier in Conductus-Form komponierter Texte als Motettentexte im Roman de Fauvel (vgl. unten bei Fauv), bei keinem der Stücke dieses Faszikels festzustellen.

Wooldridge edierte nach Photographie 1, 252 aus diesem Faszikel nicht die 1. Seite, sondern f. 278′ mit dem Schluss des den Conductus Nr. 12 (Relegata vetustate) schliessenden Benedicamus domino (vgl. Anal. hy. 21, 34 f.) und dem Anfang von Nr. 13 Pater noster commiserans (zur Lit. vgl. Anal. hy. 20, 73; erwähnt vom Anon. IV, C. S. 1, 360); ferner in Übertragung den ganzen Conductus Nr. 13 (S. 253—271) und Nr. 85 Dum sigillum (S. 272—291); letzteren, weil es der einzige 2st. Conductus ist, als dessen Komponist Perotin feststeht (Anon. IV, C. S. 1, 342; zur Lit. vgl. Anal. hy. 20, 88 und W. Meyer l. c.). Bei Dreves sind von Kompositionen dieses Faszikels Nr. 60 Eclypsim patitur (Anal. hy. 21, 210; vgl. ib. 179) und Nr. 90 Ut non ponam (ib. 21, 211; vgl. ib. 136) aus F publiziert.

Aus anderen Handschriften sind aus dem Repertoire der in F mehrstimmigen Conductus des 6. und 7. Faszikels ausser den bereits oben S. 35 (Veri floris; F 6, 30) und bei der Besprechung des 6. Faszikels angegebenen Stücken bisher nur folgende Kompositionen ediert:

in Ubertragung: von Dreves: O Maria virginei (3st. in F 6, 41) 2st. aus Lo B f. 7′ (Anal. hy. 20, 243; vgl. ib. 141), Ver pacis aperit (2st. in F 7, 104) 2st. aus St. Gall. 383 p. 173 (ib. 20, 247; vgl. ib. 86) und Gratuletur populus (2st. in F 7, 89) 1st. aus Ma f. 125′ (ib. 20, 248; vgl. unten bei Ma);

in alter Notation: von P. Wagner (Revue d'hist. et de crit. mus. II, 1902, S. 301 ff.) Legem dedit und Flos de spina procreatur (2st. in F 7, 43 und 35; zur Lit. vgl. Anal. hy. 20, 112 und 122) 2st. aus St. Gall. p. 135 und 138;

in alter Notation und Übertragung von P. Aubry das Schlussmelisma „voluit" des Conductus Hac in die Gedeonis (2st. in F 7, 42) 2st. aus Ma f. 78 (vgl. unten bei Ma);

in Faksimile-Wiedergaben der betreffenden Handschriften-Partien in verschiedener Art: von Riaño der Anfang von: Gaude virgo (2st. in F 7, 16) 2st. aus Ma f. 37 (vgl. unten bei Ma); von O. v. Heinemann (vgl. unten bei W_2): die Seite W_2 f. 144′, die den 2st. Schluss von: Regnum dei und ohne Noten: Omni pene enthält (auch in F benachbart 2st. F 7, 98 und 99; zur Lit. vgl. Anal. hy. 21, 114 und 150); von Wooldridge (Early Engl. Harm. pl. 31) Veri floris (3st. in F 6, 30; vgl. die Lit. oben bei W_1 f. 15′, S. 35) 2st. aus London Br. M. Harl. 524; von P. Aubry: alle in den Roman de Fauvel aufgenommenen Stücke in der phot. Ausgabe von Fauv (vgl.

Digitized by Google

unten bei Fauv); Gratuletur (2st. in F 7, 89) 1st. aus Ma f. 125′ (vgl. unten bei Ma) und Si mundus (3st. in F 6, 25) 2st. aus Ma f. 127′ (Cent Motets pl. 3).

Zu den Angaben über den 7. Faszikel bei Dreves ist u. a. zuzufügen bezw. zu berichtigen: Der Anal. hy. 20, 11 nur als „ein Tropus zum Benedicamus" bezeichnete Text f. 286′ (Nr. 20), der im Codex „Naturas. Hic per mundum" beginnt, ist, was Dreves auch ib. S. 45 übersieht, der 2st. Schluss des Conductus: Naturas deus (F 6, 10). — Von ihm bis Nr. 31 (Austro) sind die Foliozahlen bei Dreves um 10 zu niedrig. — Der Anfang Nr. 39 In terram Christus (f. 308) fehlt bei Dreves.

Der Conductus Nr. 73 Hac in die rege nato (Textdrucke: Milchs. Nr. 224 und Anal. hy. 20, 123), von dem der Anon. IV (S. 360) sagt: „in quo continentur nomina plurium conductorum", setzt sich, wie zuerst W. Meyer (Ges. Abh. 2, 329 f.) feststellte (vgl. auch die weiteren Bemerkungen darüber am Ende von Stimming, Die altfranz. Motette der Bamberger Handschrift, 1906 S. 229), grösstenteils aus Anfangszeilen der vorstehenden Conductus cento-artig zusammen. In W_1 schliesst er f. 174′ die 2st. Conductus überhaupt ab. Strophe 1, V 1—3, 5, 6, 8, 9, 10 f. und 12, und Strophe 2, V 14—20, 22—24 und 25 f., sind folgenden Conductus-Anfängen entnommen oder spielen darauf an: Faszikel 7, Nr. 42, 1, 44, 32, 35, 31, 2, 17, 8; 16, 17, 4, 7, 45, 3, 32, 43, 19, 34? und Faszikel 6, Nr. 10; für V 21 wies W. Meyer eine Anlehnung an 7, 4, V 8 und 9, nach; zu V 4 und 20 vgl. 7, 33 b, Anfang von Str. 3 (Anal. hy. 20, 62); zu V 7 vgl. 7, 9, V 3 (Milchs. Nr. 192) und viele ähnliche Stellen. In V 1 nimmt dabei die nicht-melismatische Partie dieses Verses in beiden Stimmen auch musikalisch den Anfang von 7, 42 (Hac in die Gedeonis) auf.

Der weitere vom Anon. IV (S. 360) aus dem „Volumen de duplicibus conductis" genannte Conductus „*Ave Maria* antiquum in duplo" steht als Nr. 18 in diesem Faszikel f. 284′ (ebenso W_1 f. 145; Ma f. 59′; W_2 f. 114′).

8. Faszikel f. 381—398 + x: 26 + x 3st. Motetten (Motetten-Faszikel 1).

Es folgen 2 Motettenfaszikel, deren Schlüsse beide fehlen. Erhalten ist nur eine Lage des 1. (9 Doppelblätter, f. 381—398) und eine des 2. (8 Doppelblätter, f. 399—414). Beide brechen mitten in den letzten Kompositionen ab; doch ist unbekannt, wie viel verloren ist (vgl. oben S. 59). Dreves zieht irrig beide Faszikel in nur eine Abteilung (XI) zusammen.

Um die beiden Motettenfaszikel nicht zu trennen, deren 1. für die 3st. Motetten 2st. Partitureinrichtung und deren 2. für die 2st. Motetten und die ebenfalls in jeder Stimme eigenen Text singenden 3st. Doppelmotetten (abgekürzt Dpm.) dieselbe Systemeinrichtung wie der folgende Faszikel der 1st. Lieder hat, sind beide mit gutem Grund an dieser Stelle in den Codex eingefügt worden, an der die 3st. Motetten den ihnen, wie oben (S. 35 und 96 f.) ausgeführt, in der Partituraufzeichnung entsprechenden 2st. Conductus nach-, die 2st. Motetten und die 3st. Doppelmotetten den ihnen in dieser Beziehung entsprechenden 1st. Liedern voranstehen.

Die Aufzählung der Motetus- (abgekürzt Mot.) und Triplum- (abgekürzt Tr.) Texte ist zwar bei Delisle und Dreves vollständig; die Bedeutung des T. ist jedoch

Digitized by Google

weder von diesen noch von Blume (Anal. hy. 49) richtig erkannt. So sind die T.-Angaben auch in den Text-Ausgaben einer Anzahl dieser Motetten in den Anal. hy. nur vereinzelt und oft falsch, jedenfalls stets unkritisch, so dass auf die Rektifizierung dieser zahlreichen Irrtümer im einzelnen im folgenden verzichtet werden kann.

Ich gebe in den Konkordanzangaben stets: 1) die von mir des bequemen Citierens wegen eingeführte durchlaufende Zählung der Texte des Codex; 2) die Folio-Angabe; 3) in [] gesetzt den Verweis auf die durchlaufende Motettenzählung des 2. Bandes; 4) die Textanfänge; 5) den Nachweis der T.-Quelle; 6) den T.-Modus; 7) den Nachweis der melismatischen Quelle des Mot. (abgekürzt: Qu.) bezw. beider Oberstimmen (abgekürzt: 3 st. Qu.), soweit solche mir bisher bekannt; 8) die vollständige Andeutung der weiteren Geschichte der einzelnen Motetten-Kompositionen (einschliesslich der Theor.-Cit.) mit dem gleichen oder anderem Text oder Texten, in gleicher, erweiterter oder reduzierter musikalischer Form; 9) Verweise auf die Textdrucke (Mo dient hier als abgekürzter Verweis auf den diplomatischen Abdruck sämtlicher Texte aus Mo von G. Jacobsthal, Zeitschr. für rom. Phil. 3, 526 ff.; 4, 35 ff. und 278 ff.); 10) Verweise auf die Veröffentlichungen der Kompositionen oder von Teilen daraus (durch die Abkürzung: Mk. eingeleitet; Ba dient als abgekürzter Verweis auf die Edition des Codex Ba durch P. Aubry, Cent Motets 1908, Fauv als ebensolcher auf Aubry's phot. Edition des Roman de Fauvel 1907; weitere Musik-Publikationen aus dem Motetten-Repertoire von F liegen vor: aus F von Wooldridge, Oxf. Hist. I; Dreves, Anal. hy. 20; Aubry, Cent Motets 3; aus anderen Codices von Carnel, Coussemaker, Heinemann, Beck und Aubry, vgl. unten). Abweichungen von den in F durchweg sehr korrekten T.-Bezeichnungen in den späteren Handschriften sind, soweit sie nur die Ergänzung der Wortfragmente der korrekten T.-Bezeichnungen durch weitere Silben betreffen oder die T. überhaupt unbezeichnet lassen, im folgenden nicht angegeben. — Auf der Seite stehen 6 Accoladen zu 2 Systemen.

1, 1. f. 381. [635] Ad veniam perveniam. T. Tanquam (aus O 2) Nr. 5: si 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 35; F Nr. 9. — = Ma f. 102 (Tr. und Mot.); W_2 1, 8 (Tr. und Mot.); 2 st. W_2 2, 1. — Text: Flac. Nr. 37. — Mk.: W_2 2, 1 auf O. v. Heinemann's Faksimile von W_2 f. 145 (vgl. unten bei W_2).

1, 2. f. 381. [643] Formam hominis. T. Gloria (aus O 2) Nr. 1: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 2; F f. 66. — = Ma f. 129 (Tr. und Mot.); 2 st. W_2 2, 32 (T.-Bezeichnung Tanquam). — Text: Flac. Nr. 46; Anal. hy. 49, 215.

1, 3. f. 381'. [59] Qui servare puberem. T. Ne (aus M 3) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F f. 101. — = W_1 f. 115 (Tr. und Mot.); Ma f. 128 (Tr. und Mot.); Oxf. Add f. 79' und Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Milchs. Nr. 163; Anal. hy. 21, 157. — Mk.: Wooldridge 1, 358—360 in Übertragung (mit der irrigen T.-Bezeichnung He); Aubry pl. 3 Anfang phot. aus Ma.

1, 4. f. 382. [98] In Bethleem Herodes. T. In Bethleem (aus M 8) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 20 (T.-Modus: 3 li 2 si |); F f. 105; W_2 f. 68. — = Ma f. 125 (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 35; mit neuem Tr. [99] Chorus 3 st. Dpm. Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; den Mot. cit. Franco, Anon. II, P. Pic., Handlo (C. S. 1, 119, 307,

Digitized by Google

139 und 401), Doc. V und VI (Hist. 272, 275 und 282). — Text: Flac. Nr. 48; Mone, Hymnen, 3, 35. — Mk.: Wooldridge 1, 360—363 Übertragung aus F; Aubry, Sammelb. 8, 351 und Iter S. 15 Schluss phot. aus Ma; Aubry pl. 10 phot. Anfang aus W; Ba; Aubry 3, 16 und 20 die Anfänge des Melismas aus F und der Motette aus F und Ma.

1, 5. f. 382'. [108] Novus nove legis. T. Mus (aus M 11) Nr. 4: 3 li | 2 si |.
Qu. F Nr. 66. — Text: Anal. hy. 49, 239.

1, 6. f. 383. [131] Deo confitemini. T. Domino (aus M 13) Nr. 3: 2 si | 3 li |.
Qu. F f. 108'; W_2 f. 71; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); Ma f. 106 (Tr. und Mot.); 3 st. W_2 1, 4; 2 st. W_2 2, 4a mit dem Anfang [132] in mg.; identisch [132] Mout est 3 st. W_2 1, 16; 2 st. W_2 4, 58. — Text: Flac. Nr. 35; Milchs. Nr. 149 (zusammen mit 1, 7); Anal. hy. 49, 224. — Mk.: Wooldridge 1, 366 Schluss phot. aus F; 1, 363—364 Übertragung aus F.

1, 7. f. 383'. [140] Laudes referat. T. Quoni (aus M 13) Nr. 3: 2 si | 3 li |.
Qu. F f. 108'; W_2 f. 71; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); Ma f. 106' (Tr. und Mot.); 2 st. W_2 2, 4b. — Text: Flac. Nr. 41; Milchs. Nr. 149 (zusammen mit 1, 6); Anal. hy. 49, 224. — Mk.: Wooldridge 1, 366 phot. aus F; 1, 365 und 367 Übertragung aus F.

1, 8. f. 383'. [215] Gaudeat devotio. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 3: 2 si | 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 54; F f. 109; W_2 f. 72. — = W_1 f. 107' (Tr. und Mot.); 3 st. W_2 1, 11; 2 st. W_2 2, 7; Tort. (in mir unbekannter Fassung). — Text: Flac. Nr. 39; Anal. hy. 20, 185 (irrig mit [232] verbunden; vgl. F 1, 11) und 49, 226. — Mk.: Wooldridge 1, 366 Anfang phot. aus F.

1, 9. f. 384. [216] Nostrum est impletum. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 1: 3 li | 2 si |.
3 st. Qu. W_1 f. 87'; F f. 24; W_2 f. 22'. — Identisch [217] Hui matin 2 st. R Nr. 9; N Nr. 32. — Text: W. Meyer 2, 313; Anal. hy. 49, 227.

1, 10. f. 385. [229] Radix venie. T. Latus (aus M 14) Nr. 1: 3 li | 2 si |.
3 st. Qu. W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23; 2 st. F f. 109'; W_2 f. 72. — Identisch [230] Ave Maria fons Ma f. 105 (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 21; 3 st. Dpm. Mo 4, 63 mit Tr. Radix und Mot. Ave; wenn auch die 3 Tr.-Versionen mehrfach stark differieren, liegt allen doch die gleiche Komposition zu grunde. — Text [229]: Mo; Anal. hy. 49, 242. Text [230]: Mo; Anal. hy. 21, 187. — Mk.: Wooldridge 1, 367—370 Übertragung aus F.

1, 11. f. 385'. [231] Homo quam sit pura. T. Latus (aus M 14) Nr. 4: 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 56; F Nr. 104. — Identisch [232] Stupeat natura 2 st. W_2 2, 49; Oxf. Add f. 129 (nur Text); Tort. (in mir unbekannter Fassung). — Verfasser des Textes Homo ist nach Salimbene der Kanzler Philipp. — Text [231]: Anal. hy. 21, 20; vgl. 49, 228; W. Meyer 2, 313. Text [232]: Flac. Nr. 142; Anal. hy. 20, 185 (irrig mit F 1, 8 verbunden; vgl. Anal. hy. 49, 228); W. Meyer, der bereits auf grund des gleichen Textbaus die musikalische Identität von [231] und [232] erkannte, 2, 317.

1, 12. f. 386. [307] Scandit solium. T. Ta (aus M 23) Nr. 7: 2 li 3 li |.
Qu. F Nr. 122. — = 2 st. W_2 2, 48 (T.-Modus meist: 3 li 2 li |). — Text: Flac. Nr. 141; Anal. hy. 49, 233.

Digitized by Google

1, 13. f. 386'. [313] Homo quo vigeas. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 1: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 23; F f. 116'; 3 st. F f. 45'; doch ist das Tr. F f. 45' für die Motette nicht benutzt. — = Ma f. 126 (nur Mot.); 3 st. W_2 1, 6; 2 st. W_2 2, 8; Carm. bur. Nr. 4 mit der an den T. auch am Anfang anknüpfenden Anfangs-Var.: Gaude cur gaudeas (nur Text). Identisch [314] Amors vois 2 st. W_2 4, 82. — Text: Flac. Nr. 123; Carm. bur. Nr. 4; Anal. hy. 21, 199. — Mk.: Aubry, Sb. 8, 351 bezw. Iter S. 15, Anfang phot. aus Ma.

—. f. 387 Acc. V (mit Einrücken der Acc. für eine Initiale) bis f. 388' Acc. II sind frei.

1, 14. f. 388'. [337] O natio que vitiis. T. Hodie perlustravit (aus M 25) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 25; F Nr. 136. — = 3 st. W_2 1, 10; 2 st. W_2 2, 13; Mo 3, Nachtrag, 47. Identisch [338] A ma dame 3 st. W_2 1, 17; [339] Dame qe j'aim 2 st. W_2 4, 37. — Text: Flac. Nr. 38; Mo; Anal. hy. 49, 234.

Es folgen 1, 15—17 die ersten 3 Motetten dieses Faszikels, deren Quellen bisher noch nicht nachweisbar sind, deren T. aber die liturgische Ordnung, in der die T. hier folgen, weiterführen.

1, 15. f. 389. [346] Doce nos optime. T. Docebit (aus M 26): a. si 2 li 3 li |; b. si | 2 li 3 li |.

= 2 st. W_2 2, 27. — Text: Flac. Nr. 45 (mit der Lesart Doce nos doctor optime); Anal. hy. 21, 198.

—. f. 389' Acc. V (ohne Einrücken der Acc.) bis f. 390 Acc. VI sind frei.

1, 16. f. 390'. [359] Veni doctor previe. Den T. bildet organal behandelt die ganze Solopartie des All.-V: Veni sancte spiritus *bis* in eis (M 27); F fügt hier am Schluss auch den sonst in den Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen nicht ausgeschriebenen 1 st. Chorabschluss: „ignem accende" zu.

= Lo A f. 69 und 84'. — Text: Flac. Nr. 88; Anal. hy. 21, 188; W. Meyer 2, 339. — Mk.: Anal. hy. 20, 236—243 aus F. — Die auf einer neuen Seite beginnende Aufzeichnung dieser im Stil eines 3 st. Organum komponierten Motette, die ein genaues Gegenstück zu der gleich gebauten Motette [761] Beatis nos (vgl. S. 100 zu F f. 250) bildet, weicht mit ihren 4 Accoladen von 3 Systemen von der Aufzeichnungsart aller anderen Motetten dieses Faszikels ab. [761] ist in F ganz singulär; [359] findet sich ebenfalls in den späteren speziell Motetten sammelnden Handschriften nicht mehr wieder. — f. 392' Sy. 10—12 sind frei.

1, 17. f. 392'. [371] Prodit lucis radius. T. Mulie (aus M 29): 3 li |.

Identisch [372] Prima cedit 2 st. W_2 2, 65; 3 st. Dpm. Ba Nr. 60 mit Mot. [373] Mulierum hodie und Tr. Prima; vgl. [1179] Mulierum hodie mit T. Inter 2 st. Lo D f. 59'; identisch ferner [374] En grant 2 st. W_2 4, 5; R Nr. 14; N Nr. 37; 3 st. Dpm. Mo 5, 83 mit Tr. [375] Sovent. — Text [371]: Anal. hy. 49, 248. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. Schluss aus R.

Die auf diese 2 Pfingst- und 1 Johannes Baptista-Motette folgenden 6 Motetten mit Melodieabschnitten aus den in den liturgischen Büchern nun folgenden Marien- und Commune Sanctorum-Liturgien als T. sind sämtlich wieder als aus Melismen, die auch F überliefert, entstanden nachweisbar.

Digitized by Google

1, 18. f. 393. [411] O Maria mater pia. T. Go (aus M 32) Nr. 4: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — = 2 st. W_2 2, 64. Identisch [412] Virgo plena 3 st. W_2 1, 9; 2 st. W_2 2, 18; [413] Deduisant m'aloie 2 st. W_2 4, 87. — Text [411]: Anal. hy. 49, 242.

1, 19. f. 393'. [437] Flos de spina rumpitur. T. Reg (aus M 34) Nr. 2 und 3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 75—76; F f. 126. — = Ma f. 126' (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 6 und 56; 3 st. Dpm. mit neuem Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; Bes Nr. 21; 1 st. Mü C f. 75'. — Text: Mo; Anal. hy. 21, 192. — Mk.: Couss. Nr. 37 aus Mo; Aubry pl. 3 Schluss des Mot. phot. aus Ma; ib. pl. 8 Schluss des T. phot. aus F.

1, 20. f. 394'. [439] Ad solitum vomitum. T. Reg (aus M 34) Nr. 13: si 3 li |.

Qu. F Nr. 173. — = Ma f. 127' (nur Mot.); 3 st. W_2 1, 7 (mit starken Var. im Tr.); 2 st. W_2 2, 20; Oxf. Rawl (nur Text); mit neuem Tr. [440] Depositum 3 st. Dpm. Ba Nr. 7; 2 st. Fauv f. 2' mit Fauvel-Zusatz am Ende. — Text: Flac. Nr. 42. — Mk.: Aubry Sammelb. 8, 352 ff. und verbessert (vgl. unten bei Ma) Iter S. 16 ff. aus Ma und Fauv in Original-Notation und Übertragung; Fauv; Ba; Aubry pl. 3 phot. aus Ma; ib. pl. 8 phot. aus F.

1, 21. f. 394'. [441] Hodie Marie concurrant. T. Reg (aus M 34) Nr. 7: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 Nr. 78; F Nr. 167. — = Ma f. 103 (Tr. und Mot.). — Text: Anal. hy. 49, 241. — Mk.: Aubry pl. 8 Anfang phot. aus F.

1, 22. f. 395. [517] Et exaltavi plebis. T. Et exalta (aus M 51) Nr. 2: 3 li |.

3 st. Qu. F f. 46. — = 3 st. W_2 1, 2; 2 st. W_2 2, 28; Mot. 1 st. Fauv f. 9. — — Text: Flac. Nr. 34; Anal. hy. 49, 264. — Mk.: Fauv.

1, 23. f. 396. [524] Ecclesie vox hodie. T. Et flore (aus M 53) Nr. 2: si 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 102; F f. 141. — = Ma f. 104 (Tr., das fast ganz abweichend ist, und Mot.); 2 st. W_2 2, 29; vgl. ferner Lo Ha 7, 47. — Text: Flac. Nr. 134; W. Meyer 2, 314; Anal. hy. 49, 262. — Mk.: Aubry Sammelb. 8, 349 f. und verbessert (vgl. unten bei Ma) Iter S. 12 ff. aus Ma.

Für die letzten 3 erhaltenen Motetten dieses Faszikels sind wiederum keine Melismen des älteren Clausule-Repertoires als Quellen nachweisbar. Es ist das um so beachtenswerter, als alle 3 Stücke zu den bedeutsamsten, und, wie ihre reichen Konkordanzen zeigen, zu den bis in die spätesten Zeiten der Ausübung dieser Kunst verbreitetsten Motetten des älteren Repertoires zählen. Die Katharinen-Motette Agmina milicie und die Marien-Motette O Maria maris stella mit der berühmten schönen Melodie ihres Motetus

O Ma - ri - a ma - ris stel - la ple - na gra - ci - e

gehören zu den bekanntesten Motettenbeispielen, die die älteren Mensural-Theoretiker bis in das 14. Jahrhundert hinein gern citieren. Die Motetten Agmina und In veritate zählen zu den ganz wenigen, bei denen die Verfasser der Texte bekannt sind: der

Digitized by Google

1. stammt vom Pariser Kanzler Philipp, der 2. anscheinend von seinem grossen Rivalen, dem Pariser Bischof Guillaume d'Auvergne.

1, 24. f. 396'. [532] Agmina milicie celestis omnia. T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |.

Der T. kommt in F weder als Ausschnitt noch als Teil eines im ganzen komponierten liturgischen Stücks vor; dagegen überliefert St. V als letztes seiner Organa f. 286' eine 2 st. Komposition des mir vorläufig sonst nicht nachweisbaren Katharinen-All. Corpus beate virginis et martiris (M 65*), in dem das letzte mehrstimmig komponierte Wort des ℣ Agmina ist. (Einige wenige Takte, die f. 287' oben den Schluss der 2 st. Komposition des Teils Agmina enthalten, sind getilgt und die Noten hier nur undeutlich noch erkennbar.)

Aubry und Gastoué geben in ihren: Recherches sur les „Tenors" latins 1907, S. 14 Nr. 96, als liturgische Quelle für den T. Agmina das ℟ Virgo flagellatur (Process. Monast. S. 214) an, in dem dieses Wort mit der als T. benutzten Melodie vorkommt. (Weitere Übereinstimmungen mit der Melodie des All. Corpus finden sich in der Melodie des ℟ Virgo nicht.) Da aber einerseits Agmina in diesem ℟ nicht in der solistischen, zur Zeit der Sammlung des Codex F allein mehrstimmig komponierten Partie, sondern in dem (damals stets 1 st. bleibenden) Chorabschluss des ℟ steht, da weiter in dieser ältesten Motettenepoche bisher kein Fall nachweisbar ist, in dem, wie es später bisweilen vorkommt, als T. auch ein Melodieabschnitt aus einem der nicht mehrstimmig komponierten Teile einer liturgischen Melodie Verwendung findet, und da endlich die 2 st. Komposition des All. Corpus im St. Victor-Codex eine mehrstimmige Verwendung dieses All., wenn auch nicht im Chor von Notre Dame selbst, so doch in einem der Pariser Kathedralkirche sehr nahestehenden Kreis beweist, so ist das All. Corpus trotz seiner vielleicht nur beschränkten Verbreitung als Quelle des T. Agmina anzusehen. (Da in F gerade der Faszikel der 2 st. Mess-Organa, Faszikel 4, vollständig erhalten ist, ist auch kein Verlust einer derartigen Komposition etwa aus dem ursprünglichen Bestand von F anzunehmen.)

Ausser der 2 st. Clausula Agmina im All. überliefert St. V in seinen Melismen als letztes Stück (Nr. 40; f. 292') eine 2. melismatisch reichere Agmina-Komposition, die mit T. und Tr. der Motette Agmina milicie in F musikalisch identisch ist. Auch hier ist der Schluss, der auf den Anfang einer neuen Seite (f. 293) herübergreift, im Codex getilgt und von dieser Partie, die etwa $^1/_4$ des Ganzen beträgt hier kaum noch etwas zu erkennen. Würde sich dieses Melisma in F, etwa auf dem jetzt verlorenen Schluss des Melismen-Faszikels, finden, so wäre die Entstehung der Motette aus ihm festgestellt, obwohl auch dann die Erweiterung des 2 st. Melismas zu einer 3 st. Motette durch Hinzufügung einer Mittelstimme (Motetus), nicht, wie sonst üblich, einer neuen Oberstimme (Tr.), singulär bliebe. Bei dem eigenartigen Charakter der St. V-Melismen ist jedoch damit, dass es hier den Schluss der Melismen-Sammlung bildet, nur die Möglichkeit, nicht aber die Wahrscheinlichkeit oder gar die Notwendigkeit der Annahme des Melismas als „Prius factum" vorhanden.

Die Motette ist oft und in sehr verschiedenen Formen überliefert. [532] 3 st. W_2 1, 1 (mit Umstellung der Stimmen von F); Lo A f. 91 (wie W_2; in Partitur ge-

Digitized by Google

schrieben); 2st. St. V f. 258 und Lo B f. 45 (beide mit dem Du. des Melismas als Mot.); 3st. Dpm. mit dem Melisma-Du. als Mot. und neuem Tr. [533] Agmina milicie candencia Ba Nr. 6; mit gleichem Mot. und einem 3. Tr. [534] Agmina fidelium Katarine nur aus Citaten des Anfangs bei Odington und Handlo (C. S. 1, 248 und 402) bekannt. Identisch [535] Quant froidure 3st. W_2 1, 13 (Anfang fehlt); anscheinend 3st. Dpm. mit Tr. [536] De la virge Katerine Cl Nr. 28—29 (die verlorene Komposition war offenbar mit der Fassung Ba identisch, da der metrische Bau von [536] dem von [533] völlig gleich ist); provenzalisch [537] L'autrier cuidai (St. V Nr. 40 in mg. angegeben) 1st. R f. 199b (die Du.-Stimme des Melismas). — Den Text [532] verfasste nach Henri d'Andeli der Kanzler Philipp. — Text [532]: Anal. hy. 21, 195. — Mk.: Ba. — Vgl. zur Lit. ferner J. B. Beck (Die Melodien der Troubadours, 1908, S. 65 ff.), dem ich als Ergänzung zu seinen Sammlungen mein Material und meine Resultate mitteilte.

Die Tr. [533] und [534], mit denen sich als Mot. die Tr.-Stimme von F verbindet, bewegen sich auffälligerweise in der Mot.-Lage und [533] zeigt auch rhythmisch Mot.-Charakter. Der Tr.-Anfang [534] weist auffällig enge musikalische Beziehungen zum Anfang der alten Mot.-Stimme in F auf; da die volle Tr.-Stimme [534] mir aber bisher noch nirgends nachweisbar ist, ist vorläufig nicht zu entscheiden, ob derartige Beziehungen zufällig nur am Anfang statthaben oder sich auch im weiteren Verlauf des Werks fortsetzen.

1, 25. f. 397'. [448] O Maria maris stella. T. Verita (aus M 37): 3 li |.

= 3st. W_2 1, 3; mit neuem Tr. [449] O Maria virgo davitica 3st. Dpm. Mo 4, 52; Ba Nr. 75; Bes Nr. 19; Da Nr. 2; 2st. Ca Nr. 4; Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; den Mot. cit. Disc. pos., P. Pic., Anon. III, Handlo (C. S. 1, 96, 139, 324, 401) und Doc. V (Hist. 273); das Tr. [449] cit. Franco und Pseudo-Ar. (C. S. 1, 127 und 280). Identisch [450] Glorieuse deu amie 3st. W_2 1, 14. — Text: Mone Hymnen 2, 409; Mo; Anal. hy. 20, 188. — Mk.: Couss. Nr. 8 aus Mo; Ba. — Zur Lit. vgl. Sammelb. 5, 188.

1, 26. f. 398. [451] In veritate comperi. Tr. und Mot. brechen am Ende von f. 398' mit „gladiis justum" ab; ihr Schluss fehlt, ebenso wie der T., der in F erst am Schluss der Motette zu stehen pflegt. Als T. ist zu ergänzen: Veritatem (aus M 37): [3 li |].

= 2st. W_2 2, 9; mit neuem Tr. [452] In salvatoris nomine 3st. Dpm. Mo 4, 57; Ba Nr. 45; Lo B f. 50—54'. — Ein Fragment in München bezeichnet [451] als „motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis" (W. Meyer, Ges. Abh. 1, 329). — Text: Flac. Nr. 7; Delisle S. 122; Anal. hy. 21, 203. — Mk.: Aubry pl. 9 Anfang des Mot. phot. aus Lo B; Ba. — Die Gruppierung der Töne des T. (vgl. über dessen Quelle auch Bd. II, Anm. zu M 37), der in W_2 und Ba In veritate, in Mo Veritatem (und in Lo B versehentlich irrig In seculum) bezeichnet ist, ist bei gleichem Modus in den 3 späteren, hierin unter einander übereinstimmenden Handschriften auffälligerweise eine andere als in W_2.

Charakteristisch für die Anordnung der Motetten dieses Faszikels, der ältesten lediglich Motetten enthaltenden Sammlung, die überhaupt bisher bekannt ist, ist die genaue Innehaltung der liturgischen Folge der T. für die ersten 23 Motetten, deren

Digitized by Google

T. der Reihe nach den liturgischen Melodien von O 2, M 3, 8, 11, 13, 14, 23—27, 29, 32, 34, 51 und 53 entstammen. So stellt sich dies Repertoire in 1. Linie als eine neue, ebenso wie die Clausule-Sammlungen geordnete Serie von Ersatz- oder Einlage-Kompositionen zum Magnus Liber dar, durch das der musikalische Formenschatz der Liturgie durch eine neue Kunstform bereichert erscheint, die Motette, die einzige von all den seit der Karolingerzeit im älteren Mittelalter in die Liturgie eingeführten neuen dichterisch-musikalischen oder rein musikalischen Gattungen, der eine bis heute ununterbrochen lebendig gebliebene Entwicklung beschieden war.

Die Sequenzen verschwanden im 16. Jahrhundert; die Blütezeit der Tropen ging im 15. dahin; die Organa in der Ausprägung, die die Notre Dame-Schule ihnen gegeben hatte, überlebten Perotin gar wohl nur um etwa ein Jahrhundert; nur die Motette wusste in einer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich umbildenden Gestalt allem Wechsel in den künstlerischen und in den liturgischen Anschauungen standzuhalten. Freilich bleibt zunächst die Motette keine rein liturgische Form. Während sie, wie ihr Zusammenhang mit den organalen Clausule deutlich zeigt, ursprünglich rein als solche geschaffen war, geht mit der Benutzung der Motettenform auch für weltliche Werke bald nach der Entstehung der Motette zunächst die Bezeichnung Motette auch auf diese weltlichen Werke als eine rein musikalische Gattungsbezeichnung über und umschliesst so im 13. und 14. Jahrhundert inhaltlich die allerverschiedenartigsten Elemente, unter denen im 13. Jahrhundert die weltlichen Stücke sogar allmählich immer mehr überwiegen, wenn es auch nie ganz an Motetten fehlt, die den alten engen Zusammenhang mit der Liturgie bewahren. Erst im 15. Jahrhundert wird die Motette wieder ausschliesslich liturgisch.

In stilistischer Hinsicht befreien die Motetten des 1. Motettenfaszikels von F sich (wie alle 6 Motetten in W_1) noch nicht ganz vom Conductus-Bau, insofern die 2 Oberstimmen wie im 2st. Conductus unter sich Note gegen Note gesetzt sind und den gleichen Text in wesentlich syllabischer Deklamation gleichzeitig singen. Nur in vereinzelten Fällen bildet ein Organum Triplum die musikalische Quelle für alle 3 Stimmen; meist wird zu einer 2st. Clausula eine Note gegen Note dem Duplum der Clausula folgende weitere Oberstimme neu hinzugefügt, die allerdings nicht lange an ihrem Platz blieb, da sehr bald die Entwicklung der Motette dazu führte, in der Ausstattung jeder Stimme des musikalischen Ganzen mit einem nur ihr eigentümlichen Text das eine der Hauptcharakteristica des Motettenbaus zu sehen (neben dem andern, das von vornherein der Motette eigentümlich war und das sie mit den Clausule im Stil Perotins gemeinsam hat: der zwischen dem T. und dem musikalischen Oberbau verschiedenen Periodenbildung). So streift ausser dem Codex Ma, der indes auch eine Anzahl Conductus nicht mit der ursprünglichen vollen Stimmenzahl überliefert, vor allem W_2 in einer stattlichen Anzahl von Fällen diese neu zu den melismatischen Quellen hinzukomponierten Tr. wieder ab. W_2 tut dies sogar auch mit einigen aus 3st. Clausule entnommenen Tripla, die dann z. T. in den späteren Handschriften als Tr. mit eigenem Text wieder zu der 2st. Motettenform von W_2 hinzutreten, während an die Stelle des zu einem 2st. Melisma neu hinzukomponierten, gleichen Text mit dem Mot. singenden Tr. in späteren 3st. Motettenformen stets eine oder mehrere abweichende neue Tr.-Kompositionen treten.

Digitized by Google

Ist durch den Vergleich der Fassungen einer Anzahl von Motetten in F und W_2 dieser Rückbildungsprozess von der 3st. zur 2st. lateinischen Motette deutlich zu beobachten, so glaube ich aus verschiedenen unten im einzelnen angeführten Beobachtungen sogar den Schluss ziehen zu müssen, dass bereits der 2. Motettenfaszikel von F, die älteste Überlieferung von 2st. Motetten überhaupt, für eine Anzahl von Werken nicht die ursprünglichen, sondern bereits reduzierte Motettenformen bringt, so dass zwischen W_1 und F ein verlorenes Stadium in der Entwicklung der Motette anzunehmen ist, in dem zunächst die Form der 3st. Motette, die in W_1 neben den stets vereinzelt bleibenden 4st. allein vorkommt (in W_1 allerdings nur in 4 Exemplaren), in grossem Umfang ausgebildet wurde und der 2st. gegenüber weit stärker dominierte, als dies im Motetten-Repertoire des Codex F, dem umfangreichsten bisher bekannten Repertoire von 3st. Motetten dieses Stils, der Fall ist.

Aus der **1. Gruppe (Nr. 1—23)** sind bisher für 20 Motetten liturgische melismatische Kompositionen, die sämtlich gleichfalls im Codex F überliefert sind, als musikalische Quellen bekannt. Bei 3 bilden ursprünglich 3st. Clausule 3st. Quellen (Nr. 9 und 10 bereits in W_1, Nr. 22 erst in F überliefert); bei den übrigen 17 tritt zur 2st. Clausula ein hier neu hinzu komponiertes Tr. 10 dieser Clausule stehen in F im Magnus Liber (Nr. 2—4, 6—8, 13, 18, 19 und 23; ferner eine 2st. reduzierte Gestalt der Quelle von Nr. 10, von der jedoch für die Motette die 3st. Originalgestalt benutzt ist, ebenso wie für Nr. 13 nicht die in F 3st. erweiterte Clausula-Form im 2. Faszikel, sondern nur die 2st. Originalform im Magnus Liber als Mot.-Qu. dient) und 7 im Clausule-Faszikel von F (Nr. 1, 5, 11, 12, 14, 20 und 21). Mindestens 13 bezw. 15 dieser Clausule stehen bezw. standen bereits in W_1 (die 2st. mit Ausnahme von Nr. 3, 5, 12 und 20; vgl. oben über Nr. 6 und 7; die 3st. ausser Nr. 22); 6 kehren in den Organa Tripla und im Magnus Liber von W_2 wieder: Nr. 4 und die 5 der Ostersonntags-Liturgie angehörigen Clausule für Nr. 6—10. Nur für Nr. 15, Nr. 17 und die singulär gebaute Motette Nr. 16 sind bisher keine melismatischen Quellen nachweisbar.

4 Motetten gehören dem ältesten Motetten-Repertoire in W_1 an (Nr. 3 und 6—8), dessen 6 Motetten sämtlich in F wiederkehren. Ma überliefert von 7 Motetten beide Oberstimmen (Nr. 1—3, 6, 7, 21 und 23), von 5 nur die Moteti (Nr. 4, 10, 13, 19 und 20). W_2 bringt T. und Mot. von 18 dieser Kompositionen; darunter 10 nur in reduzierter 2st. Form (Nr. 2, 4, 7, 12, 15, 19 und 23 mit den gleichen Texten; Nr. 10 und 11 nur mit anderen lateinischen Texten; Nr. 17 mit anderem lateinischem und einem auch später weiter überlieferten französischen Text); die übrigen 8 sowohl in dieser wie in der originalen 3st. Form (Nr. 1, 6, 8, 13, 14, 20 und 22 als 3st. und 2st. lateinische Motetten mit den gleichen Texten; Nr. 18 als 3st. Motette mit anderem lateinischem Text und 3mal als 2st. mit diesem Text, dem gleichen Text wie in F und einem französischen Text; Nr. 6 und 14 auch als 3st. und 2st. französische Motetten, wobei Nr. 6 beidemal den gleichen und Nr. 14 2 verschiedene französische Texte hat; Nr. 13 auch als 2st. französische Motette; doch bleiben alle diese französischen Texte in W_2 singulär). In 3st. Form kehrt weiter Nr. 16 in Lo A wieder; als 2st. französische Motetten Nr. 9 und 17 in R und N; von Nr. 3 und 20 überliefert auch Oxf. Rawl, von

Digitized by Google

Nr. 3 auch Oxf. Add, von Nr. 8 auch Tort., von Nr. 13 auch die Carm. bur. den Text; der 2. lateinische Text zu Nr. 11 steht auch in Oxf. Add und Tort.; die musikalische Fassung von Nr. 8 und 11 in Tort. ist mir unbekannt.

Die Aufnahme dieser Motetten in die späteren Motetten-Sammlungen ist spärlich und beschränkt sich auf Nr. 4, 10, 17, 19, 20 und die aus späterer Zeit nur in reduzierter Form erhaltenen Nr. 14 und 22. Da Nr. 10 aus einem 3st. Melisma entstand, ist die musikalische Substanz der 3st. Doppelmotette Mo 4, 63 dieselbe wie die der einfachen 3st. Motette 1, 10 in F; nur werden in Mo die 2 Oberstimmen mit 2 verschiedenen statt, wie in F, mit nur dem einen dieser Texte gesungen; als Tr.-Text in Mo dient der Text der Motette in F; als Mot.-Text in Mo der neue Text der gleichen Motettenkomposition in Ma und W_2, die beide nur eine 2st. reduzierte Form der Motette überliefern. Ähnlich ist das Verhältnis von Nr. 17, für das überhaupt keine melismatische Quelle bekannt ist, und a) Ba Nr. 60: musikalisch gleich; textlich hier mit der Modifikation, dass beide Texte in Ba von F abweichen, da Ba als Tr.-Text den zuerst in W_2 mit dieser Komposition (allerdings nur mit einer reduzierten Fassung davon) verbundenen Text und als Mot.-Text einen in Ba neuen wählt; b) Mo 5, 83. Bei den aus 2 st. Clausule entstandenen Motetten Nr. 4, 19 und 20 fällt in der Dpm.-Form dieser Werke (Nr. 4: Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; [Bes Nr. 6]; Ca Nr. 5—6; Nr. 19: Mo 3, 44; [Bes Nr. 21]; Nr. 20: Ba Nr. 7) das Tr. von F ganz fort, um einem neu komponierten Tr. mit neuem (für Nr. 4 und 20 lateinischem, für Nr. 19 französischem) Text Platz zu machen. Über das weitere Vorkommen dieser Werke vgl. oben.

Die T.-Modi der aus Clausule entstandenen Motetten sind folgende: $\sigma\gamma$: Nr. 21; 5 mal 3 li |: Nr. 2, 3, 11, 18 und 22; 10 mal 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |: Nr. 4—10, 13, 14 und 19; 3 mal si 3 li |: Nr. 1, 20 und 23; 2 li 3 li |: Nr. 12 (vgl. oben). Besonders charakteristisch erscheint die sehr starke Bevorzugung der zusammengesetzten Modus-Form: 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | in den Motetten-T. und das 3 malige Vorkommen des T.-Modus si 3 li |, das mit der allgemein zu beobachtenden Erscheinung zusammenhängt, dass in den syllabisch mit Texten gesungenen Kompositionen dieser Zeit der 3. Modus ($\rho \cdot \rho \rho \mid \rho \cdot$) viel häufiger ist als in den liturgischen Organa Perotins und seiner Schule. Die 3 Motetten Nr. 15—17 haben als T.-Rhythmen: Nr. 16: organale Rhythmik; Nr. 17: 3 li |; Nr. 15: a. si 2 li 3 li |; b. si | 2 li 3 li |, die einzige Motette dieses Faszikels mit Modus-Wechsel, gleichzeitig die einzige Motette in F mit T.-Modi, die in den Notre Dame-Melismen überhaupt nicht vorkommen. Modus-Differenzen kommen bei Nr. 4 zwischen a) der älteren Clausula- und b) der jüngeren Clausula- und der Motettenform, bei Nr. 12 zwischen a) der Clausula- und der älteren Motetten- und b) der jüngeren Motettenform vor.

Anders als bei Nr. 1—23 stellt sich die Entstehung, die Anordnung und das Fortleben der letzten 3 Motetten dieses Faszikels (**Nr. 24—26**) dar. Alle 3 scheinen von vornherein als Motetten koncipiert zu sein, wobei in gleicher Weise, wie bei den aus Melismen entstandenen Motetten, ein liturgischer T., bei Agmina sogar ein sonst in F überhaupt nicht vorkommender T., als musikalische Grundstimme benutzt wurde. Ihre Einfügung hier unterbricht die liturgische Folge der T. Berührt sich so F für keines dieser Werke mit dem älteren Repertoire, so kehren sie in den späteren Handschriften um so häufiger wieder: Nr. 24 in St. V sowohl in melismatischer wie in

Digitized by Google

reduzierter Motettenform; alle 3 in W_2 (Nr. 26 nur in 2 st., Nr. 24 und 25 in der originalen 3 st. Form sowohl mit lateinischen wie mit französischen Texten, von denen der französische Text zu Nr. 24 auch später wiederkehrt, jetzt aber nur in dieser 3 st. Form); alle 3 als Dpm. mit neuen Tr. in Ba u. s. f. Für die Verbreitung von Nr. 24 sind oben ausser F 7 Handschriften (St. V, W_2, Lo A, Cl, Ba, Lo B und R) und 2 Theoretiker-Citate, von Nr. 25 8 Handschriften (W_2, Mo, Ba, Bes, Da, Ca, Ars A und Ars B) und 7 Theoretiker-Citate und von Nr. 26 5 Handschriften (W_2, Mo, Ba, Lo B und ein Fragment in München) angegeben.

9. Faszikel f. 399—414 + x: 40 2 st. Motetten, 3 3 st. Doppelmotetten + x (Motettenfaszikel 2).

Auf der Seite stehen 10 Systeme. Bei den Dpm. folgen Tr. und Mot. nacheinander.

2, 1. f. 399. [495] Mens fidem seminat. T. In odo (aus M 45) Nr. 2: 3 li |.

(3 st.) Qu. W_1 f. 91; F f. 45. — = Ma f. 130′ (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 11 mit dem Anfang [497] in mg; 3 st. Dpm. mit dem aus dem Tr. der Clausula entstandenen Tr. [496] Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62. Identisch [497] Quant fueillent (in mg. W_2 2, 11) 3 st. Dpm. mit Tr. [496] W_2 3, 1; Mo 5, 95; verloren Bes Nr. 15 mit Tr. [496] oder mit einem sonst unbekannten Tr. — Text: Flac. Nr. 109; Anal. hy. 21, 199. — Mk.: Ba.

Die Benutzung des Melismas als 3 st. Mot.-Qu. in den späteren Handschriften wie die Überlieferung dieser Motette in Ma lässt anscheinend darauf schliessen, dass die 1. Motettenform eine 3 st. lateinische Motette war und dass hier bereits F nur eine reduzierte Gestalt der ursprünglichen Motettenform überliefert.

2, 2. f. 399′. [345] Doce nos hodie. T. Doce (aus M 26) Nr. 2: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 27; F Nr. 138. — = 3 st. W_2 1, 12 (nur fragmentarisch erhalten). — Text: Flac. Nr. 40; Anal. hy. 21, 198.

Auch hier scheint die 3 st. Motettenform, wie sie W_2 überliefert (hier ohne Wiederholung des Werks in reduzierter Form), die Originalgestalt und die Fassung F nur eine reduzierte Form zu sein.

2, 3. f. 400. [344] Doceas hac die. T. Doce (aus M 26) Nr. 1: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 26; F f. 118′; W_2 f. 75. — = 2 st. Ma f. 135′; W_2 2, 26 (Anfangs-Var. Doce nos hac die). — Text: Flac. Nr. 44; Anal. hy. 21, 197. — Da die Motette in Ma erst in der letzten, nur vereinzelte Beziehungen zum Notre Dame-Repertoire aufweisenden Motettengruppe des Codex steht, scheint mir hier für die Annahme einer 3 st. Motettenform als der ursprünglichen kein Anhalt vorzuliegen.

2, 4. f. 400′. [248] Ne sedeas sortis. T. Et tenue (aus M 17) Nr. 2: $\sigma\gamma$.

Qu. F f. 111′. — = Ma f. 124′ (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 12; Oxf. Rawl (nur Text). Identisch [249] Biau sire 2 st. W_2 4, 84. — Text: Flac. Nr. 129.

Die Überlieferung der Motette in der 1. Gruppe der 6. Abteilung in Ma spricht anscheinend wiederum mindestens für die Möglichkeit der Annahme einer 3 st. Motettenform als der ursprünglichen.

Digitized by Google

2, 5—6. f. 400′ und 401. Tr. [254] Mors que stimulo und Mot. [255] Mors morsu nata. T. Mors (aus M 18) Nr. 1: a. si | 3 li |; b. si | 3 li ||.

(4 st. bezw.) 3 st. Qu. W_1 f. 6′; F f. 7′; Ma f. 21; W_2 f. 5. — = 2 st. Ma f. 104′; 3 st. Dpm. W_2 2, 38 b und a (T. Mors ohne Noten); Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; 4 st. Tripelmotette mit dem aus dem Quadruplum des Melismas entstandenen Qua. [256] Mors a primi Mo 2, 35. Identisch [257] Mors vite 2 st. W_2 2, 37 (T. Mors ohne Noten). — Texte [254] und [255]: Flac. Nr. 51 und 50; Mo. Text [257]: Flac. Nr. 49; Anal. hy. 49, 220. — Mk.: Wooldridge 1, 356, Schluss des Mot. und T. phot. aus F; Ba.

Die Benutzung des Melismas als 4 st. Mot.-Qu. spricht anscheinend für die Annahme, dass auch die 4 st. Motettenform die ursprüngliche und die hier in F überlieferte Dpm.-Form bereits nur eine reduzierte Motettenform ist.

2, 7. f. 401′. [308] Hostem superat. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Ta (aus M 23) Nr. 3: 2 li 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 63 (T.-Modus: 3 li 2 li |) und F Nr. 123. — Text: Anal. hy. 49, 232. — Mk.: Wooldridge 1, 356 phot. aus F; 1, 357 f. Übertragung aus F (irrig im 1. statt im 2. Modus und ohne Ergänzung der T.-Textsilbe).

2, 8. f. 401′. [309] Salve mater fons ortorum. T. Ta (aus M 23) Nr. 6: a. 3 li |; b. 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 121. — = 2 st. W_2 2, 47 (ohne Noten; Anfangs-Var. Salve virgo fons). — Text: Anal. hy. 21, 190. — Mk.: Wooldridge 1, 356 Anfang phot. aus F.

2, 9. f. 402. [414] Crescens incredulitas. T. Go (aus M 32) Nr. 2: 3 li |.

Qu.: F f. 11 (3 st.). — Identisch Por conforter W_2 4, 63; als Lied des Ernoul le Viel (Ray. Bibl. Nr. 19) R f. 102. — Text: Delisle S. 123; Anal. hy. 21, 6. — Ist auch hier eine ursprüngliche 3 st. Fassung der Motette verloren?

2, 10. f. 402′. [442] Rex pacificus unicus. T. Reg (aus M 34) Nr. 4: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 30; F Nr. 171. — = 2 st. W_2 2, 15. — Text: Flac. Nr. 130; Anal. hy. 49, 240.

2, 11. f. 403. [443] Infidelem populum. T. Reg (aus M 34) Nr. 8: $\sigma\gamma$.

Qu. F Nr. 166. — Text: Anal. hy. 49, 241.

2, 12. f. 403′. [444] Deus omnium turba. T. Reg (aus M 34) Nr. 6: 6 si |.

Qu. W_1 Nr. 77; F Nr. 165. — Text: Anal. hy. 49, 235.

2, 13. f. 403′. [698] Mundo gratum veneremur. T. Ad nu (aus O 18) Nr. 1: 3 li |.

Qu. F f. 76′; W_2 f. 52. — = 2 st. W_2 2, 41. — Text: Anal. hy. 49, 237.

2, 14. f. 403′. [483] Ex semine Abrahe. T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 si |.

(3 st.) Qu. 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 17 u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129′. — = 2 st. W_2 2, 5 mit dem Anfang [485] in mg.; 3 st. mit dem Clausula-Tr. als Tr. in Worc (in eine neue 3 st. Komposition des All. M 38 eingefügt); als 3 st. Dpm. mit dem gleichen Tr. mit dem Text [484] Ex semine rosa Mo 4, 62; Ba Nr. 29. Identisch [485] Se j'ai ame (in mg. von W_2 2, 5) 3 st. W_2 1, 15; 2 st. W_2 4, 77; [486] Hyer mein 2 st. W_2 4, 46. — Text: Flac. Nr. 127; Mo. — Mk.: Aubry pl. 1 phot. aus W_1; pl. 2 phot. aus Worc; Ba.

Digitized by Google

Dass die ursprüngliche Motettenform die der 3 st. lateinischen Motette, wie sie Worc überliefert, ist, geht auch aus der Benutzung der ganzen Perotinischen Clausula für die spätere Dpm.-Form und aus der Überlieferung einer 3 st. französischen Motettenform in W_2 hervor; so enthält F auch hier bereits nur eine reduzierte 2 st. lateinische Form.

2, 15. f. 404. [505] Letetur justus. T. Spera (aus M 49; die T.-Bezeichnung scheint nachträglich zugefügt zu sein) Nr. 2: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 90 („Ra"); F f. 138 2. und 3. Durchführung. — = 2 st. W_2 2, 10 (die T.-Bezeichnung ist irrig in „Et speravit" ergänzt). — Text: Flac. Nr. 110; Anal. hy. 49, 264.

2, 16. f. 404. [516] Christe via veritas. T. Tori (aus M 51) Nr. 3: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 96; F f. 139'; wohl = Rabo Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 70'. — = 2 st. W_2 2, 19. — Text: Flac. Nr. 43.

2, 17. f. 404'. [487] Deum querite. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Tes autem (aus M 40) Nr. 2: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 Nr. 81; F f. 131'. — = 2 st. W_2 2, 23. Identisch [488] Juste vivere 2 st. W_2 2, 36. — Text [487]: Flac. Nr. 133. Text [488]: Flac. Nr. 137.

2, 18. f. 404'. [490] Tua glorificata deus. T. Do (aus M 41) Nr. 3: a. $\sigma\gamma$; b. 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 185. — Text: Anal. hy. 49, 256.

2, 19. f. 405. [529] Quia concupivit vultus. T. Quia concupivit rex (aus M 54) Nr. 2: 2 li 2 li 2 si |.

Qu. F f. 141' (T. 2 li 2 li 2 si | mit Abweichungen); W_2 f. 85' (T. 2 li 3 li si |). — = 2 st. W_2 2, 14 (T. 2 li 3 li si |). — Text: Anal. hy. 49, 265.

2, 20. f. 405. [322] Non orphanum te deseram. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 5: 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 246. — = 2 st. W_2 2, 43; 3 st. Dpm. mit Tr. [323] Quant florist Mo 3, 42; Ba Nr. 67; Bes Nr. 20. Identisch [324] El mois mit Tr. Quant Mo 5, 135. — Text: Flac. Nr. 56; Mo. — Mk.: Ba.

2, 21. f. 405'. [518] Et exalta vi magna. T. Et exalta (aus M 51) Nr. 7: 3 li |.

Qu. F Nr. 283. — Text: Anal. hy. 49, 263.

2, 22. f. 406. [310] Si quis ex opere. T. Ta (aus M 23) Nr. 1: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 f. 35; F f. 115'; W_2 f. 74; wohl = Na Nr. 1 (aus M 42) W_1 f. 45. — Text und Mk. unediert.

Es ist die einzige bisher bekannte Motette, die musikalisch bereits auf den Magnus Liber in W_1 zurückgeht; eine weitere Überlieferung in Motettenform ist bisher nicht nachweisbar.

2, 23. f. 406'. [369] Mulieris mareens venter. T. Mulie (aus M 29) Nr. 1: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 65; F f. 120'; W_2 f. 75'. — = 2 st. W_2 2, 42. Identisch [370] A la revenue 2 st. W_2 4, 21. — Text: Flac. Nr. 139; Anal. hy. 49, 247.

Digitized by Google

2, 24. f. 406'. [110] Locus hic terribilis. T. Te (aus M 12) Nr. 3: 3 li |.

Qu. W_2 f. 71; wohl = Et exaltavi (aus M 51) Nr. 4 und 5: F f. 139'; W_2 f. 83'. — Identisch [111] Traveillie 2 st. Mo 6, 211. — Text: Anal. hy. 21, 6.

2, 25. f. 407. [762] Alpha bovi et leoni. T. Domino (aus Benedicamus domino VI): 3 li |.

Qu. 3 st. W_1 f. 11'; F f. 42'; W_2 f. 28. — = Ma f. 131' (nur Mot.). Identisch [763] Larga manu 2 st. W_2 2, 62; [764] Hyer matin 2 st. W_2 4, 48 und 1 st. sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier von Coincy [765] Ray. Bibl. Nr. 526. — Text [763]: Flac. Nr. 144.

Wenn auch keine 3 st. Motettenform dieser Komposition erhalten ist, so legt doch sowohl die Überlieferung des Mot. [762] in der 1. Gruppe der 6. Abteilung in Ma wie die Benutzung eines original 3 st. Melismas als Mot.-Qu. die Vermutung nahe, dass als ursprüngliche Motettenform die einer 3 st. lateinischen Motette anzunehmen ist.

2, 26. f. 407'. [233] In modulo sonet. T. Latus (aus M 14) Nr. 9: 3 li | 2 si |.

Qu. F Nr. 105. — = Da 521 (nur Text). — Text: Anal. hy. 49, 228.

2, 27. f. 407'. [498] Moriuntur oriuntur. T. In odorem (aus M 45): 3 li |.

Qu. bisher unbekannt. — Text: Delisle S. 124; Anal. hy. 20, 32 (nur Anfang des Textes).

2, 28. f. 408'. [43] Factum est salutare. T. Dominus (aus M 1) Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 5; F Nr. 26; W_2 f. 63.

2, 29. f. 408'. [697] Fidelis gratuletur. T. Sancto (aus O 16) Nr. 1: 3 li |.

Qu. F f. 76; wohl = Ejus Nr. 6 (aus O 16) W_2 f. 51' und Domino Nr. 7 (aus Benedicamus domino I) F f. 87'. — = 2 st. W_2 2, 33 (T.-Bezeichnung Do; T. ohne Noten). — Text: Flac. Nr. 47; Anal. hy. 49, 218.

2, 30. f. 408'. [478] Audi filia egregia. T. Filia (aus M 37): a. si | 3 li |; b. 3 li |.

Qu. bisher unbekannt. — Text: Anal. hy. 49, 240.

2, 31. f. 409. [325] Salve salus hominum. T. Et gaudebit (aus M 24): 3 li 2 li |.

Qu. bisher unbekannt.

2, 32. f. 409'. [379] Clamans in deserto. T. Johan (aus M 29) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 148. — Identisch [380] Ne sai 2 st. W_2 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5; [381] Cecitas arpie 2 st. W_2 2, 83; Fauv f. 13'; 3 st. Dpm. Ne sai mit Tr. [382] Quant vient Mo 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26; [383] Arida frondescit Franco (C. S. 1, 131). — Text [379]: Anal. hy. 49, 247. Text [381]: Flac. Nr. 3; Anal. hy. 49, 248. — Mk.: Fauv; Ba.

2, 33—34. f. 409'. Tr. [647] Stirps Jesse progreditur und Mot. [648] Virga cultus nescia. T. Flos filius e (aus O 16) Nr. 3: 3 li 2 li |.

3 st. Qu. F f. 11. — Identisch [649] Candida virginitas 2 st. W_2 2, 3 mit Anfang [651] in mg.; Lo C Nr. 2; 3 st. Dpm. Tr. [650] Quant revient und Mot. [651] L'autrier jouer (der Mot.-Anfang in mg. W_2 2, 3) W_2 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; 4 st. mit Qua. [652] Plus bele Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; D Nr. 4 (nur Mot.-Text); 3 st. Dpm. Tr. [653] Castrum pudicicie und Mot. [654] Virgo viget Ba Nr. 97; Bol f. 8

Digitized by Google

(nur Mot.); den Mot. cit. Franco (C. S. 1, 120 und 132). 2 st. [651], darüber in kleinerer Schrift [652] als 2. Text Ca Nr. 12. — Text [647]: Anal. hy. 49, 242. — Mk.: Couss. Nr. 51 aus Mo; Ba. — Über die Geschichte des Schlusses des Melisma-Duplums als Melodie zu dem französischen Refraintext C'est la fin vgl. Band II, Anm. zu Flos filius e Nr. 3.

2, 35. f. 410. [632] Gaude Syon filia. T. Et Jherusalem (aus O 1) Nr. 2: $\sigma\gamma$.
Qu. F f. 65; F Nr. 1; W_2 f. 47. — = 3 st. Dpm. mit Mot.-Melodie als Tr. mit einem Text [633], dessen Anfang nicht bekannt ist, und neuer Mot.-Stimme mit Text [632] Mü B Nr. 6 (fragmentarisch erhalten). — Text [632]: Anal. hy. 49, 219. — Mk.: das Melisma F f. 65 phot. und in Übertragung Wooldridge 1, 188 und 190.

2, 36. f. 410. [60] Prothomartir plenus. T. Ne (aus M 3) Nr. 7: 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 41. — Identisch [61] Sederunt inique 2 st. W_2 2, 69; [62] En mai 2 st. W_2 4, 30; Mü A Nr. 11; Mo 6, 210. — Text [60]: Anal. hy. 49, 253. Text [61]: Flac. Nr. 4; Anal. hy. 49, 253.

2, 37. f. 410'. [244] Exilium parat. T. In azimis sincerita (aus M 15) Nr. 2: $\sigma\gamma$.
Qu. F f. 109'. — Text: Anal. hy. 49, 229.

2, 38. f. 411. [360] Veni salva nos. T. Amo (aus M 27) Nr. 3: 3 li |.
Qu. F Nr. 141. — Identisch [361] He quant 3 st. Dpm. mit Tr. I [362] Por vos Mo 5, 86; Cl Nr. 76—77; mit Tr. II [363] Dame de valour Mo 7, 281; Ba Nr. 39; Tu Nr. 6; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 38; [364] O quam sollempnis Lille f. 32 (mit [361] als musikalischer Quellenangabe); [365] Virgo dei plena Franco (C. S. 1, 130). — Text [360]: Anal. hy. 49, 234. Text [364]: ib. 48 313. — Mk.: Carnel aus Lille; Ba.

2, 39. f. 411. [234] Immolata paschali. T. Latus (aus M 14) Nr. 7: 3 li | 2 si |.
Qu. F Nr. 102. — = Da 521 (nur Text). — Text: Anal. hy. 49, 228.

2, 40—41. f. 411' und 412'. Tr. [316] Ypocrite pseudopontifices und Mot. [315] Velut stelle firmamenti. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 2: 2 si | 3 li |.
2 st. Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit Anfang [319] in mg. (vgl. S. 82 zu F Nr. 130). — Der Mot.-Text [315], der der älteste der bisher bekannten 5 Texte zu dieser Mot.-Melodie zu sein scheint, ist in F singulär. Identisch [317] O quam sancta quam benigna: mit Tr. [316] Ma f. 132; 3 st. Dpm. Ba Nr. 74; mit musikalisch identischem Tr. [318] El mois d'avril 3 st. Dpm. Mo 3, 36; Cl Nr. 42; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2 st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 (ohne Noten); den Mot. [317] cit. Pseudo-Ar. und Anon. VII (C. S. 1, 278 und 379); identisch ferner [319] Al cor (der Mot.-Anfang in mg. St. V Nr. 15) mit Tr. [318] 3 st. Dpm. W_2 3, 2; [320] Memor tui 2 st. W_2 2, 74a; [321] Virgo virginum 2 st. W_2 2, 74b. — Texte [315] und [316]: Delisle S. 125 f.; Anal. hy. 21, 201 f. Text [317]: Mone Hymnen 2, 410. Text [320]: Flac. Nr. 64; Anal. hy. 49, 236. — Mk.: Ba. — Zur Lit. vgl. Sammelb. 7, 521 und 525 f.

2, 42. f. 413. [44] Error popularis. T. Do (aus M 1): 2 si | 3 li |.
Qu. bisher unbekannt. — Identisch [45] Fole acoustumence 2 st. W_2 4, 6; Mü A Nr. 4; Mo 3, Nachtrag, 50. — Text: Delisle S. 126 f.; Anal. hy. 21, 201.

2, 43. f. 413'. [416] Virtus est complacitis. T. Go (aus M 32): 3 li |; am Schluss 2 $\sigma\gamma$.
Qu. bisher unbekannt.

Digitized by Google

2, 44. f. 414. [96] Liberator libera. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Liberati (aus M 7): 3 li |.

Qu. bisher unbekannt. — Identisch [97] Exaltavit sydere 2 st. W_2 2, 58.

2, 45. f. 414. [655] Virgo singularis respice. T. E (aus O 16): 2 si | 3 li |.

Qu. wohl identisch mit Domino Nr. 11 (aus Benedicamus domino I) F f. 88'. Vgl. Nachtrag zu S. 67.

2, 46. f. 414'. [950] Gaude rosa speciosa. Der Mot. bricht ab mit: „sed Maria ab"; der Schluss des Mot. und der T. fehlen. — Den Mot. konnte ich bisher weder mit einem Clausula-Du., noch mit einem Mot. mit anderem Text identifizieren.

Während das Hauptcorpus des 1. Motetten-Faszikels (Nr. 1—23) seinen engen Zusammenhang mit dem Clausule-Repertoire auch äusserlich durch die Anordnung der Motetten nach der liturgischen T.-Folge dokumentiert, hat die Entwicklung der neuen Form der Motette hier weitere Fortschritte gemacht: der 2. Motetten-Faszikel von F, der sich als eine Reihe von Motettengruppen darstellt, die zum grössten Teil unabhängig von derartigen Gesichtspunkten gesammelt sind, führt 2 neue, ebenfalls organisch aus den Clausule entwickelte Motettenformen, die 2 st. Motette und die 3 st. Dpm., ein, mischt aber beide trotz ihrer grossen Verschiedenartigkeit lediglich wegen der gleichen äusseren Aufzeichnung, die für beide die gleiche Notensystem-Einrichtung (fortlaufende Einzelsysteme) verlangt, noch bunt durcheinander, was in Verbindung mit der geringen Zahl der Dpm., wie mir scheint, darauf schliessen lässt, dass die Einführung der Dpm. zunächst nur erst mit einer gewissen Schüchternheit versucht wurde. Trotzdem gehören gerade die 3 hier zuerst in Dpm.-Form überlieferten Kompositionen Nr. 5—6, 33—34 und 40—41, von denen die beiden ersten ganz auf melismatische Quellen zurückgehen, während die 3. ein auch stilistisch neues Tr. mit einem musikalisch einem 2 st. Melisma entnommenen Unterbau verbindet, zu den dauernd am meisten gesungenen Dpm. überhaupt.

In den beiden ersten Dpm. sind entsprechend der stilistischen Eigenart ihrer musikalischen Quellen die Tripla den Moteti im rhythmischen Aufbau wesentlich gleichartig, nur dass sie durch den neuen mit dem Mot. duettierenden Text dieser Tr.-Stimmen ein neues, bald sehr fruchtbar sich erweisendes Gestaltungsprinzip in die Form der Motette hineintragen. Die 3. Dpm. (Nr. 40—41) geht dann einen weiteren entscheidenden Schritt vorwärts, da ihr Tr. die letzten Fesseln des Conductus-Stils in der Motette abstreift, die rhythmische Gleichartigkeit von Mot. und Tr. aufhebt und einen in seiner deklamatorischen Lebendigkeit weit über die rhythmische Bewegung des Mot. hinausgehenden Text vorträgt (vgl. auch oben S. 51 f.). Es ist die 1. Motette, die wir kennen, in der die Tr.-Stimme in jeder Hinsicht charakteristisch und verselbstständigt auftritt, gleichzeitig eine Motette mit einer erstaunlich reichen Geschichte. Rhythmisch herrscht in ihr im T. der 5., im Mot. der 1. und im Tr. der 6. Modus. Ein Melisma-Tr. kann daher für ein Tr. wie *Ypocrite* keine Quelle mehr sein, da der Organum-Stil der Melismen es notwendig mit sich bringt, dass Du. und Tr. eines 3 st. Melismas rhythmisch gleichartig gebaut sind.

Es ist auffällig, dass die weitere Entwicklung der lateinischen liturgischen

Digitized by Google

Motette, die schliesslich wieder in die hier mit intuitiver Sicherheit geschaffene Form einmündet, den hier eingeschlagenen Weg nicht gleich weiter geht, sondern erst auf dem Umweg über die 3st. französische Dpm. zur Wiederaufnahme des hier in Angriff genommenen musikalischen Problems, der harmonischen Verbindung von 3 musikalischen Elementen als Ausdruck von 3 verschiedenen Stimm-Charakteren, angeregt wird. Der Codex W_2 hat wohl einen bereits recht stattlichen selbstständigen Faszikel französischer Dpm., aber keine entsprechende Sammlung lateinischer Dpm. Er überliefert in dieser Form nur die Mors-Motette (F 2, 5—6 = W_2 2, 38) und nur eine weitere, einer französischen Dpm. nachgebildete, die in F als Motette noch fehlt (W_2 2, 70), bringt beide wie Codex F zwischen den 2st. Motetten unter und geht im übrigen für die 3st. lateinische Motette über die älteste Form, in der Mot. und Tr. Note gegen Note den gleichen Text singen, nicht hinaus; dagegen zieht er aus der neuen duettierenden Motettengestalt, wie sie in F schon die alte lateinische Motette geschaffen hat, unvergleichlich wichtigere Anregungen für seine französischen Dpm.

Als älteste musikalische Formen der Motetten des 2. Motetten-Faszikels von F sind 2st. Melismen für 30 Werke (Nr. 2—4, 7, 8, 10—13, [14], 15—24, 26, 28, 29, 32, 35—39, 45? und die Dpm. Nr. 40—41), 3st. Melismen für 5 Werke (Nr. 1, 9, 14, 25 und die Dpm. Nr. 33—34) und ein 4st. Melisma für die Dpm. Nr. 5—6 nachzuweisen; nur 7 Werke von diesen 43 (Nr. 27, 30, 31, 42—44 und 46) und das Tr. der Dpm. Nr. 40—41 sind bisher nicht auf melismatische Quellen zurückzuführen bezw. offenkundig originell. Von den 2st. Melismen überliefern: der Magnus Liber von W_1: eines (Nr. 22); die Clausule-Faszikel von W_1: 10 (Nr. 2, 3, 7, 10, 12, 15—17, 23 und 28); der Magnus Liber von F: 15 (Nr. 3, 4, 13—17, 19, 22, 23, 29, 35 und 37; ferner wohl Nr. 24, [29] und 45 mit anderen Texten); der Clausule-Faszikel von F: 17 (Nr. 2, 7, 8, 10—12, 18, 20, 21, 26, 28, 32, 35, 36, 38, 39 und die Qu. der Dpm. Nr. 40—41); der Magnus Liber von W_2: wohl 10 (Nr. 3, 13, 19, 22—24, 28 und 35; ferner wohl Nr. 16, [24] und 29 mit anderen Texten); St. V: eines (die Qu. der Dpm. Nr. 40—41). Von den 3st. Melismen sind 2 (Nr. 14 und 25) bezw. 1 (Nr. 14 in Mo) gleichmässig in den Hauptfassungen der betr. Organa Tripla in W_1, F, W_2 und Mo erhalten; als 3st. Ausschnitte stehen in W_1: Nr. 1 und in F: Nr. 1, 9 und die Qu. der Dpm. Nr. 33—34. Das 4st. Mors-Melisma enthalten alle 4 Notre Dame-Handschriften.

Wie oben ausgeführt, sind bei 7 Werken (Nr. 1, 2, 4, 9, 14, 25 und die Dpm. Nr. 5—6) die hier in F überlieferten Formen wahrscheinlich bereits als reduzierte Formen von ursprünglich um eine Stimme reicheren Motettenformen anzusehen. Für Nr. 1 und 14 und analog für die Dpm. Nr. 5—6 schliesse ich es aus der Ableitung dieser Werke aus 3- bezw. 4st. Melismen und der Überlieferung dieser Kompositionen als 3st. Motette (Nr. 14), 3st. Dpm. (Nr. 1 und 14) bezw. 4st. Tripelmotette (Nr. 5—6) in anderen Quellen. Bei Nr. 25 spricht die Ableitung aus einem 3st. Melisma und die Überlieferung des Mot. in Ma (vgl. unten Kap. III) dafür. Für Nr. 9 und Nr. 2 legt nur die Ableitung aus einem 3st. Melisma (Nr. 9) bezw. die Überlieferung als 3st. Motette in W_2 (Nr. 2) die gleiche Annahme nahe. Für Nr. 4 endlich beruht sie nur auf einem Analogieschluss, den ich aus der Überlieferung des Mot. von Nr. 4 in der 1. Lage der 6. Abteilung von Ma ziehe (vgl. unten Kap. III).

Digitized by Google

Ob die meisten dieser Werke nur zufällig hier gerade am Anfang des Faszikels stehen, oder ob unter den weiteren in ihrer Umgebung hier überlieferten Werken, für die bisher kein Anhalt zu ähnlichen Annahmen da ist, sich noch mehr ebenfalls durch Stimmreduktionen älterer, besonders 3 st. Motetten entstandene Stücke befinden, so dass die Annahme nahegelegt würde, der Sammler habe diesen 2. Motettenfaszikel absichtlich mit einer Reihe derartiger Werke eröffnet, die in dieser Gestalt zwar eine neue Motettenform zeigen, aber diese Form erst aus der Form des 3 st. Melismas oder der 3 st. Motette durch einen Rückbildungsprozess gewannen, während erst die folgenden Motetten originale 2 st. Form hätten, ist noch unbekannt. Doch scheint mir die 2. Möglichkeit beachtenswert genug, um sie weiter im Auge zu behalten, um so mehr, da die T. zwar nicht von Nr. 1 an, aber von Nr. 4 bis 16 bezw. 19 (aus M 17, 18, 23, 32, 34, O 18, M 38, 49 und 51; bezw. weiter aus M 40, 41 und 54) für diese eine Gruppe auch des 2. Motetten-Faszikels die ursprüngliche liturgische T.-Folge aufweisen, durch die sich wohl diese Motettengruppe ebenfalls als eine historisch zusammengehörige Gruppe dem folgenden Repertoire des Faszikels gegenüber abhebt.

Die weitere Überlieferung der Motetten ist folgende.

In Motettenform singulär in F bleiben nur 14 bezw. 16 Werke: Nr. 7, 11, 12, 18, 21, 22, 27, 28, 30, 31, 37, 43, 45 und 46; ferner Nr. 26 und 39, von denen später nur in der späten Handschrift Da 521 die Texte wiederkehren.

Ma enthält nur die Moteti von Nr. 1, 4 und 25, eine 2 st. Form der Dpm. Nr. 5—6, beide Oberstimmen der Dpm. Nr. 40—41 (mit neuem Mot.-Text) und in seiner letzten Lage 2 st. Nr. 4. W_2 überliefert als lateinische Motetten: in 3 st. Form im 1. Motetten-Faszikel Nr. 2; 2 st. im 1. Alphabet des 2. Motetten-Faszikels Nr. 1, 4, 10, 14—16 und 19 mit gleichem und den Mot. der Dpm. Nr. 33—34 mit anderem lateinischem Text, darunter Nr. 1, 14 und 34 (= W_2 2, 11, 5 und 3) mit den Anfängen in W_2 überlieferter französischer Motetten in mg.; im 2. Alphabet 3 st. die Dpm. Nr. 5—6 und 2 st. Nr. 3, 8 (in W_2 ohne Noten; Nr. 3 und 8 mit Varianten an den Textanfängen), 13, 17, 20, 23 und 29 mit gleichem, Nr. 17 und den Mot. der Dpm. Nr. 5—6 auch mit neuen lateinischen Texten; im 3. Alphabet und im Nachtrag 2 st. nur 6 Werke mit neuen Motettentexten: Nr. 25, 36, 44 und zum Mot. der Dpm. Nr. 40—41 2 neue Texte im 3. Alphabet und Nr. 32 im Nachtrag. Im sonstigen Repertoire der alten lateinischen Motetten kehren nur Nr. 14 in Worc (in anscheinend originaler 3 st. Gestalt) und die Texte von Nr. 4 in Oxf. Rawl und von Nr. 26 und 39 in Da 521 wieder.

Schon früh knüpfte dann weiter die älteste französische Motette eng an dieses Repertoire an; bei 3 Werken (Nr. 1, 14 und dem Mot. der Dpm. Nr. 33—34) gibt, wie eben bemerkt, W_2 im 1. Alphabet seines 2. Motettenfaszikels die Anfänge französischer Motettentexte in mg. ausdrücklich an; oben ist ferner das Gleiche für nicht weniger als 11 weitere Werke (Nr. 4, 9, 20, 23—25, 32, 36, 38, 42 und den Mot. der Dpm. Nr. 40—41) nachgewiesen.

W_2 überliefert die Komposition von Nr. 14 sowohl mit dem von ihm zu W_2 2, 5 in mg. angegebenen französischen Text in 3- und 2 st. Form wie 2 st. mit einem weiteren französischen Text. Die beiden Dpm. Nr. 33—34 und Nr. 40—41 er-

Digitized by Google

scheinen beide in W_2 als französische Dpm.; die gleiche Form zeigt hier ferner Nr. 1 (mit Benutzung des alten Melisma-Tr. als musikalischer Quelle des Motetten-Tr.), nach meiner Annahme musikalisch der 3 st. Urform der Motette entsprechend. Als 2 st. französische Motetten kommen in W_2 ausser Nr. 14 Nr. 4, 9 (Text von Ernoul le Viel), 23, 25, 32, 36 und 42 vor; darunter sind singulär in W_2 nur die französischen Texte zu Nr. 4, 23 und die 2 Texte zu Nr. 14 (= W_2 4, 84, 21, 77 und 46 im 2. und 3. Alphabet des 4. Motetten-Faszikels in W_2), während die anderen weiter, z. T. sehr weit verbreitet sind, ein Beweis, dass die Verwendung von 2 st. lateinischen Motetten aus F als französische Motetten in der Entwicklung der französischen Motette ganz anderen Anklang fand als die einiger 3 st. Motetten des 1. Motettenfaszikels von F (vgl. oben S. 110). In Mo treten eine neue französische 2 st. Motette (Nr. 24) und 2 neue französische Dpm. (Erweiterungen von Nr. 20 und 38) hinzu.

So sind an der Weiterüberlieferung dieser Werke in der Form der 4 st. französischen Tripelmotette, der 3 st. französischen Dpm., der 2 st. französischen Motette oder als 1 st. Melodie mit französischem Text (ohne T.) eine sehr stattliche Zahl von Handschriften beteiligt: R und N (Dpm. Nr. 33—34); D (Mot. der Dpm. Nr. 33—34); Mü A (Nr. 36 und 42); der 1 st. Chansonnier in R (Nr. 9 mit Text von Ernoul le Viel); die zahlreichen Gautier de Coincy-Codices (mit Gautier's Parodie auf den französischen weltlichen Text zu Nr. 25); Mo Faszikel 6 (ausser Nr. 24 Nr. 32 und 36), Nachtrag in Faszikel 3 (Nr. 42), Faszikel 5 (ausser Nr. 20 und 38 Nr. 1), 2 (Dpm. Nr. 33—34) und 7 (Nr. 32 und 38); Cl (Dpm. Nr. 33—34 und Nr. 38); Ba (Nr. 32 und 38); Bes (Nr. 32 und 38); Tu (Nr. 38); Lo C (Nr. 32); Ca (Mot. der Dpm. Nr. 33—34).

Ebenso war der Einfluss dieses Repertoires auf die Weiterentwicklung der lateinischen Doppelmotette und der zunächst damit in enger Verbindung stehenden Mischgattung der Dpm. mit lateinischem Mot. und französischem Tr. ein sehr nachhaltiger.

Von den aus 3 st. Melismen abgeleiteten Kompositionen des 2. Motettenfaszikels von F erhält die Dpm. Nr. 33—34 neben ihren beiden zuerst in W_2 auftretenden textlichen Neugestaltungen später auch ein neues lateinisches Duett als Text, mit dem sie ungleich verbreiteter war als mit dem ursprünglichen, von F überlieferten Textpaar (Ba; vgl. ferner den Mot. *Virgo viget* in Bol, Ca und bei Franco); Nr. 14 erscheint in Mo und Ba musikalisch in der originalen Gestalt, die in F offenbar reduziert ist, und zwar textlich als Dpm.; Nr. 1 bleibt als französische Dpm. (W_2 und Mo) wie als Dpm. mit dem alten lateinischen Mot. und dem gleichen französischen Tr. (Cl und Ba; ferner unbekannt mit welchem Tr. Bes) beliebt. Die aus 4 st. Melisma entstandene Mors-Motette (Nr. 5—6) bleibt eine Dpm. wie hier in Ba und Bes, während sie in Mo in der wohl originalen Form als 4 st. Tripelmotette erscheint.

Die aus einem 2 st. Melisma bereits in F zur Dpm. entwickelte Komposition Nr. 40—41 behält bei allem Wechsel der Mot.-Texte, so oft sie als Dpm. erscheint, die gleiche geschichtlich höchst bedeutsame Tr.-Komposition, die kein Bearbeiter dieses Werks durch eine Neukomposition zu ersetzen wagte. Dagegen zeigen die späteren Fassungen von Nr. 38 als (französische) Dpm. die eine Analogie zu dem oben S. 111 besprochenen Tr.-Wechsel bildende Erscheinung, dass ein 1. einfacheres Tr. (in Mo Fasz. 5 und Cl) später durch ein Tr. in späterem Stil (Mo Fasz. 7, Ba und Tu) ersetzt

Digitized by Google

wurde; unbekannt ist die Tr.-Fassung in Bes zu französischem Mot. und das mit einem neuen lateinischen von Franco citierten Mot. verbundene Tr. Ferner ist später Nr. 35 zu einer lateinischen Dpm. (in Mü B) und Nr. 20 sowohl zu einer rein französischen (Mo Fasz. 5) wie zu einer gemischtsprachigen Dpm. (Mo Fasz. 3, Ba und Bes) mit dem gleichen Tr. in beiden Fassungen erweitert.

An der Überlieferung dieser Werke mit alten oder neuen lateinischen Texten und ihrer Erweiterung durch neue lateinische oder französische Tr. sind folgende Codices des jüngeren Motetten-Repertoires beteiligt: Mü B (Nr. 35); Mo Fasz. 4 (Nr. 14), 2 (Dpm. Nr. 5—6) und 3 (Nr. 20 und Dpm. Nr. 40—41); Ba (Nr. 1, 14, 20 und alle 3 Dpm. Nr. 5—6, 33—34 und 40—41); Bes (Nr. 1, 20 und die Dpm. Nr. 5—6 und 40—41); ferner überall mit neuen von den hier in F überlieferten Texten abweichenden lateinischen Texten: Franco (mit sonst unbekannten Mot.-Texten zu Nr. 32 und 38); Lo C (2st. Fassungen der Dpm. Nr. 33—34 und 40—41); Ca (2st. Fassung der Dpm. Nr. 33—34); Fauv (Nr. 32); Lille (Nr. 38); Bol (Mot. der Dpm. Nr. 33—34); *O quam* (Mot. der Dpm. Nr. 40—41) in Ars B und Paris frç. 2193; Theor.-Cit. (Mot. der Dpm. Nr. 33—34 und 40—41); ferner Cl (Nr. 1, Dpm. Nr. 40—41 + x).

Die auffällig reiche Überlieferung der eng benachbarten Kompositionen Nr. 32 (11 mal nachweisbar), 33—34 (14 mal), [35 (5 mal)], 36 (6 mal), 38 (10 mal) und 40—41 (14 mal und 2 Theor.-Cit.), der nichts ähnliches im gesamten älteren Motetten-Repertoire an die Seite zu stellen ist, scheint mir die Vermutung nahe zu legen, in dieser Motettengruppe die Werke eines Musikers zu sehen, und zwar eines Mannes, dem es, wie wenigen seiner Zeitgenossen, gegeben war, durch die Motettenbearbeitung älterer Melismen in den neuen Formen der 2st. Motette und der 3st. Dpm. dauernd die stärkste Wirkung hervorzurufen und dem auch ein so ausserordentlicher Fortschritt der Kompositionstechnik wie das Tr. *Ypocrite* zu danken ist. Als äusseres Moment unterstützt die Annahme, dass Nr. 32 bis Nr. 40—41 eine Gruppe für sich bilden, der Umstand, dass sowohl vorher (Nr. 30 und 31) wie nachher (Nr. 42—44) mehrere Motetten stehen, die bisher noch nicht auf melismatische Quellen zurückzuführen sind.

Über die Persönlichkeit dieses Meisters sind vorläufig noch keine bestimmteren Vermutungen möglich. Von Perotin selbst mag die Mehrzahl der Melismen stammen, die sämtlich erst der Epoche des Codex F angehören, unter denen sich Werke befinden, wie z. B. die Quelle der Dpm. Nr. 33—34, die zu den allervorzüglichsten Kompositionen dieser Zeit gehört. Aber einerseits spricht wohl der Umstand, dass diese Werke erst die vorletzte Gruppe dieses Faszikels bilden, auf beiden Seiten umrahmt von vielleicht originalen 2st. Motetten, dafür, einen etwas jüngeren Musiker als Motetten-Bearbeiter der Fassungen in F anzunehmen. Andererseits ist zu betonen, dass textlich die ersten Motettenformen dieser Werke mit einziger Ausnahme des völlig neu geschaffenen Tr. *Ypocrite* offenbar wenig Anklang fanden, da sich die Weiterüberlieferung der übrigen Texte auf die verschwindend geringe Zahl von 2 Fällen (je einmal Nr. 35 und 39) beschränkt; um so überraschender und nachhaltiger ist das musikalische Weiterleben dieser Werke.

So lässt sich anscheinend das Repertoire dieses Faszikels in folgende Gruppen zerlegen: Nr. 1—3; Nr. 4—16 bezw. 19 (vgl. oben S. 119); Nr. 17 bezw. 20—26; Nr. 27—31

Digitized by Google

(darunter die 3 ersten Motetten ohne melismatische Quellen und bei Nr. 28 die letzte aus W_1 stammende Qu.); Nr. 32 bis Nr. 40—41 (8 Werke eines Musikers ersten Ranges); Nr. 42 bis 46 + x (darunter 4 weitere Werke ohne melismatische Quellen).

Die Tenores Nr. 1—45 stammen sämtlich aus dem Repertoire der Notre Dame-Organa. Der T.-Modus wechselt je einmal in den Motetten Nr. 2, 3, 8, 15, 18 und 30 und der Dpm. Nr. 5—6; besonders beachtenswert ist dabei die typische Form: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si | (in Nr. 2, 3, 8 und 15) und die verwandte Form: a. σγ; b. 2 si | 3 li | (in Nr. 18); eigenartiger ist der rhythmische Bau des T. der Dpm. Nr. 5—6: a. si | 3 li |; b. si | 3 li || und der der vielleicht originalen Motette Nr. 30: a. si | 3 li |; b. 3 li |.

Der Rhythmus σγ bezw. 6 si | kommt 8 mal vor: Nr. 4, 11, 12 (6 si |), 17, 18a, 22, 35 und 37; die Rhythmen 3 li | 19 mal: Nr. 1, 2a, 3a, 8a, 9, 13, 15a, 16, 21, 23—25, 27, 29, 30b, 32, 38, 43 (mit Abweichungen) und 44; die Rhythmen 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | 14 mal: Nr. 2b, 3b, 8b, 10, 14, 15b, 18b, 20, 26, 28, 39, 42, 45 und in der Dpm. Nr. 40—41; die seltener verwendeten Rhythmen in Summa 8 mal: a. si | 3 li |; b. si | 3 li || in der Dpm. Nr. 5—6; si | 3 li | ferner in Nr. 30a; 3 li 2 li | in Nr. 31, 36 und der Dpm. Nr. 33—34; 2 li 3 li | in Nr. 7; 2 li 2 li 2 si | in Nr. 19.

In den beiden zuletzt genannten Fällen differiert der Rhythmus in der Überlieferung dieser Werke: bei Nr. 7 steht die melismatische Quelle in W_1 im 1. Modus (3 li 2 li |), dagegen Melisma und Motette in F im 2.; bei Nr. 19 schreibt F den T. in Melisma und Motette: 2 li 2 li 2 si |, W_2 dagegen an beiden Orten: 2 li 3 li si |.

Die Übersicht über die T.-Rhythmen des 2. Motetten-Faszikels von F zeigt auch bei diesen Werken, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt, wie es im 1. Faszikel der Fall ist (vgl. oben S. 111), die starke Bevorzugung der zusammengesetzten Modus-Form 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | als Motetten-T.-Rhythmus (14 Fälle unter 49). Daneben ist besonders die Rolle zu beachten, die in diesem ältesten Repertoire von 2 st. Motetten noch der σγ-Rhythmus, der bald so gut wie ganz aus der Motetten-Komposition verschwindet und von den Theoretikern nirgends mehr erwähnt wird, spielt, entsprechend der Ausdehnung, die er in den Clausule des Notre Dame-Repertoires dauernd behielt.

Zum Schluss möge an ein paar Beispielen gezeigt werden, wie äusserst mangelhaft bei den Herausgebern der Anal. hy. die Einsicht in die Bedeutung der T. ist und wie wenig die Anmerkungen zu den Drucken einer Anzahl von Texten in den Anal. hy. 49 die in den Quellen offen zu Tage liegenden liturgischen Zusammenhänge beachten, so dass die in dieser Hinsicht vom Herausgeber ausgesprochenen Vermutungen oder Feststellungen in den meisten Fällen falsch, in einigen wenigen nur durch Zufall richtig und nur in den allerwenigsten Fällen auch richtig motiviert sind, ganz abgesehen davon, dass die Motetten überhaupt nicht, mit den einstimmigen Tropen untermischt, in eine Sammlung der „Tropi Graduales" gehören.

Die ersten 3 aus F hier abgedruckten Texte sind: Formam (vgl. oben 1, 2), Fidelis (2, 29) und Gaude Sion (2, 35). Den T. der 1. Motette: Gloria, der in der Tat der Anfang des Gloria des R Descendit ist, bezieht Blume S. 216 „wahrscheinlich" auf den Schluss „gloriam eius" im Gr. Hodie scietis. Am Ende der 2. Motette soll F nach Blume „sancti[ficatus]" haben, so dass Blume S. 218 die Motette „vermutlich" für „einen Tropus zum V. Alleluiaticus Dies sanctificatus" hält; in der Tat steht in F: Sancto, das dem Gloria des R Stirps entstammt. Die 3. Motette, für die Blume S. 219 angibt, F habe „am Schlusse: Jerusalem" (der Tenor lautet aber im Codex: Et Jherusalem), soll „sichtlich (!) Tropus zum Gradual-V.: Surge et illuminare, Jerusalem" sein, während sie in der Tat zum R Judea

Digitized by Google

et Jerusalem gehört. Die vollkommen willkürliche Bestimmung des liturgischen Textes, aus dem dieses in vielen Fällen noch dazu falsch angegebene „Einzelwort" am Schluss des Motettentextes stammen soll (die technische Bezeichnung dafür: „Tenor" scheint Blume unbekannt), führt hier überdies dazu, 3 auf Officium-T. gebaute Motetten in die „Tropen des Missale" aufzunehmen.

Auf die weitere Anführung ähnlicher Fälle kann hier verzichtet werden. Gegenüber Band 20 und 21 der Anal. hy. bedeuten die Anmerkungen in Band 49 nur insofern einen kleinen Fortschritt, als hier die notwendig zu den Motetten-Texten gehörenden T. wenigstens bisweilen angegeben sind, wenn auch nicht immer richtig, und der freilich meist misslungene Versuch gemacht ist, die liturgische Quelle dieser T.-Worte zu bestimmen. In der speziell „Cantiones et Muteti, Lieder und Motetten des Mittelalters" genannten Textsammlung in Bd. 20 und 21 ist auch die T.-Angabe für die nur verhältnismässig wenigen Motetten, die sich trotz des Titels unter den etwa 600 Texten dieser 2 Bände befinden, versäumt. Der einzige hier gemachte Versuch der Bestimmung eines liturgischen Gesangs, aus dem ein T. stammt, ist ebenso willkürlich und falsch wie die meisten „Vermutungen" Blume's. Er betrifft den T. „Te" zu: Locus hic terribilis (vgl. oben 2, 24). Dreves meint (21, S. 6), er sei „jedenfalls zu Terribilis" „zu ergänzen", dem Anfang des „Introitus des Kirchweihfestes, auf welches auch der Inhalt" der Verse: Locus hic terribilis „deutet"; „diese scheinen also ein Tropus zum Introitus Terribilis zu sein." In der Tat ist „Te" die 3. Silbe von: Confi*te*bor und stammt aus dem Alleluia: Adorabo ad templum sanctum et confi*te*bor nomini tuo.

10. Faszikel f. 415—462: 83 1st. Lieder.

Die Sammlung umfasst 3 Lagen von je 8 Doppelblättern (f. 415, 431 und 447 beginnend); der grösste Teil der letzten Lage von f. 451' Z. 7 ab ist leer. (Abteilung XII bei Dreves.) Auf der Seite stehen 10 Systeme. Da der Anon. IV (C. S. 1, 360 und 342) auch von Sammlungen 1st. Conductus und von Perotinischen Kompositionen derartiger Werke spricht — er nennt als „simplices conductus", die Perotin „cum pluribus aliis" komponierte, das noch nicht nachgewiesene „Justitia" und das u. a. im 10. Faszikel von F überlieferte „Beata viscera" —, so werden wir die Lieder dieses Faszikels als „simplices conductus" bezeichnen dürfen, obwohl damit die Bezeichnung Conductus ihren Charakter als Bezeichnung einer bestimmt zu definierenden musikalischen Gattung verliert und nun auch auf strophische Texte mit 1st., oft ganz schlichter Melodie angewandt erscheint. Welches die Form-Charakteristica sind, die sie mit den mehrstimmigen Conductus gemeinsam haben, ist noch nicht untersucht.

Dreves gibt die 83 Anfänge vollständig und druckt in den Anal. hy. 20 und 21 sämtliche Texte ausser Nr. 24, 38, 40, 48, 70—74, 76 und 79. Andere von Dreves unbenutzte Handschriften, die nur den Text einer grösseren Anzahl dieser Lieder überliefern, sind namentlich die Handschrift Oxford Bodl. Add. A 44, die nach den kurzen Angaben der Anfänge in der Bibl. de l'École des Chartes (46, 1885, S. 582—585) zu schliessen Nr. 1—4, 6—8, 13, 15, 17—19, 21, 22, 29, 37, 43, 46, 47 und 67 enthält und Nr. 10 enthielt, und die Handschrift Darmstadt 2777, deren diesbezüglichen Teil Roth (Roman. Forsch. VI, 444 ff.) ganz abdruckte. Durch Da 2777 ist für Nr. 1, 3, 5, 6, 10, 11, 13–15, 17—19, 24—28, 30—32, 37, 40, 42, 44, 48 und 49 des Faszikels 10 in F die Verfasserschaft des Kanzlers Philipp überliefert (vgl. unten); sämtliche 26 Lieder der Sammlung Da 2777 kommen in F hier vor. Für Nr. 52—54, 56, 57, 61, 62, 75 und 82 folgt Philipps Verfasserschaft aus Lo B; für Nr. 52 bestätigt sie

Digitized by Google

Salimbene; für Nr. 59 gibt nur Salimbene sie an (über Nr. 51 vgl. unten Kap. IX): so sind im ganzen 36 (oder 37) Lieder dieses Faszikels sicher Philipp zuzuweisen.

Unter ihnen befindet sich auch der von Perotin komponierte „Conductus simplex": Beata viscera Marie virginis, cujus ad ubera (f. 422; Nr. 14), der also beweist, dass Perotin und Philipp Zeitgenossen waren, da Perotin nicht jünger als Philipp sein kann. Es ist das einzige nicht in Motettenform komponierte Werk, das W_2 in die alphabetische Ordnung seiner Motetten (2, 22) aufnimmt. Zu dessen von Dreves, Anal. hy. 20, 149, angegebener Überlieferung in 1) F, 2) St. Gall. 383 p. 174, 3) Oxf. Rawl und 4) der aus Clairvaux stammenden Sammelhandschrift saec. 12.—14. Troyes 990 f. 112' (vgl. auch Catal. Dép. 4° 2, 413) ist 5) W_2, 6) Da 2777 Nr. 10 und 7) Bol f. 5 zuzufügen. Nr. 3, 4 und 6 überliefern nur den Text; in Nr. 1, 2 und 5 ist auch die originale 1 st. Komposition erhalten, die jedoch in W_2 F und St. Gall. gegenüber auffällig starke Varianten aufweist (sowohl bez. der Steigerung der Melismatik wie der Veränderung der Tonart; in W_2 ist die Finalis: D, sonst überall: G); Nr. 7, der musikalisch minderwertige Codex Bol, überliefert eine (wohl als Zeugnis einer epigonenhaften Entartung des mehrstimmigen Conductus-Stils aufzufassende) 2 st. Bearbeitung einer hier in der Ausdehnung der Melismatik noch über W_2 hinausgehenden Fassung der Original-Melodie. — Text: Mone, Hymnen 2, 46 (aus Nr. 2); Roth l. c. S. 452 (aus Nr. 6); Anal. hy. 20, 148 f.

Uber die Stücke, die der Roman de Fauvel aus dem 10. Faszikel aufnimmt, vgl. unten.

Ediert sind die Melodien: Nr. 51 (Clavus clavo retunditur) aus F (P. Aubry, Un chant historique latin du 13. siècle, Merc. Mus. 1, 1905, S. 432 f., Str. 1—3 in Original-Notation und Str. 1 in Übertragung; vgl. ferner P. Runge, Die Lieder des Hugo von Montfort, 1906, S. 11 f., Str. 1 nach Aubry und mit neuer Übertragung); Nr. 52 (Quisquis cordis) aus Lo B (Anal. hy. 21, 216); Nr. 53 (Homo vide) und Nr. 56 (Homo considera) aus Par. lat. 8433 (ib. 21, 217 f., und in Faksimile Gautier, Les Tropes 1, 185); Nr. 61 (Pater sancte dictus Lotharius) aus F (Anal. hy. 21, 215); Nr. 75 (Ave gloriosa virginum regina) aus 1) dem Gautier de Coincy-Codex in Soissons (Ann. Archéol. 10, 154; Clément, Séquences S. 73 ff.), 2) Schluss aus Lo Ha (Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 18), 3) Anfänge aus verschiedenen Codices (Beck, Die Mel. der Troubadours, 1908, S. 76; vgl. ferner unten in Kap. IX über diesen Text Philipps); ferner alle in Fauv wiederkehrenden Stücke in der phot. Edition des Roman de Fauvel 1907.

11. Faszikel f. 463—476: 60 1 st. Rondellus-artige Lieder.

Der letzte Faszikel von F ist eine Lage von 7 Doppelblättern (Abteilung XIII bei Dreves). Der grösste Teil von f. 471' und f. 472 ff. sind unbeschrieben. Auf der Seite stehen 10 Systeme. Unten auf der letzten Seite steht der oben (S. 59) erwähnte Eintrag.

Die Aufzählung der Textanfänge bei Delisle ist vollständig (60 Texte, da das viert- und drittletzte, Gaudeat ecclesia *und* Colens, nur ein Stück bilden); Dreves

Digitized by Google

(S. 15) lässt 5 Anfänge aus (nach Felix: Nr. 3 Decet vox; nach Procedenti: Nr. 33 Ut jam cesset; nach Illuxit: Nr. 36 Exultemus sobrie; nach Salva: Nr. 53 f. 470' Leto leta; nach Jam lucis: Nr. 56 O summi regis). Über die interessante refrain-durchsetzte Form, die eine eigene Untersuchung lohnt, vgl. W. Meyer, Ges. Abh. 2, 329. Ohne Noten blieben im Codex: Nr. 25 (Passionis emuli), 27 (Transite Sion filie) und 33 (Ut jam).

Im sonstigen Repertoire der Notre Dame-Handschriften-Gruppe kommt nur ein Lied vor: Nr. 6 Luto carens et latere, das W_1 f. 80 3st., F f. 463' und Lo B f. 48 (Nr. 22) in reduzierter 1st. Form überliefert ist. Obwohl es nicht in der 1. Gruppe der Lieder des Codex Lo B steht, hält Dreves (Anal. hy. 20, 19) doch die Verfasserschaft Philipps für möglich und schliesst, worin man ihm nicht wird folgen können, weiter, dass dann auch für alle anderen Lieder dieses Faszikels wegen des gleichartigen Baus der gleiche Verfasser anzunehmen sei.

Von anderen Handschriften überliefert namentlich der dem 13. Jahrhundert angehörende, aber auf eine ältere Quelle zurückgehende Codex Tours 927, dessen diesbezüglichen Inhalt V. Luzarche, Office de Pâques 1856 abdruckte (vgl. über den Codex ferner u. a. Delisle, Romania 2, 91ff., und Catal. Dép. 37, 2, 667ff.), diese und andere jetzt in Anal. hy. 45b besser veröffentlichte Lieder der gleichen Form. Die Texte des 11. Faszikels von F sind fast sämtlich von Dreves, Anal. hy. 20 und 21, gedruckt.

Mit den Melodien sind publiziert: aus F: Nr. 1 (De patre principio) von P. Aubry, Rythm. 1907, S. 27; Nr. 2 (Felix dies) von P. Aubry, Iter 1908, S. 46f. (= Sammelb. 9, 41f.; lies: f. 463 statt 463'); Nr. 13—16 (Exultet plebs, Christo psallat, Vetus purgans, Omnes gentes plaudite) Anal. hy. 21, 212f.; aus St. Gall.: Nr. 32 (Procedenti puero) ib. 20, 250.

III. Madrid, Bibl. Nac. Hh 167 (Ma).

Für die Kenntnis dieser früher dem Kapitel von Toledo gehörigen Handschrift bin ich angewiesen auf ihre gedruckten Beschreibungen durch Riaño, Dreves und Aubry, auf eine handschriftliche Beschreibung des Codex von Wilhelm Meyer mit weiteren Aufzeichnungen besonders über ihren textlichen Inhalt, die für die vorliegende Publikation einzusehen und zu benutzen mir Herr Professor Wilhelm Meyer in Göttingen gütigst gestattete, und auf einige musikalisch wichtige Ergänzungen zur letzteren, die ich Photographien einiger Seiten entnehme, für deren Übersendung ich auch an dieser Stelle dem Direktor der Biblioteca Nacional in Madrid verbindlich danke.

Riaño (Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music 1887) gibt S. 46 nur eine ganz kurze Beschreibung, ferner in dem Faksimile-Anfang des 2st. Conductus: Gaude [virgo] eine Notenschriftprobe (fig. 26).

Dreves, Anal. hy. 20, S. 20f., 1895, zählt 77 Anfänge lateinischer Lieder in der Reihenfolge der Handschrift auf, benutzt die von ihm stets „Tolet. 930 (33—23)"

Digitized by Google

bezeichnete Handschrift für die Herstellung seiner Texte (Anal. hy. Bd. 20 und 21; ebenso ist sie in Anal. hy. Bd. 49 benutzt) und ediert von Kompositionen aus dieser Handschrift das 1st. Gratuletur populus (20, 248; vgl. die Photographie bei Aubry S. 351 bezw. 15) und den 3st. Schluss von „Adesse festina": Morte tu morti (21, 209; vgl. die Photographie bei Aubry S. 345 bezw. 9).

Endlich P. Aubry (Iter Hispanicum I; zuerst erschienen in den Sammelb. der I. M. G. 8, 339 ff., 1907; dann mit sehr starken Veränderungen wieder abgedruckt in der Separat-Ausgabe des Iter Hispanicum, Paris 1908) teilt neu den Inhalt des Anfangs der Handschrift und aus dem schwer leserlichen Schluss einige Anfänge mehr als Dreves mit, gibt in der 1. Fassung seines Aufsatzes für alle Werke mit Ausnahme einer Gruppe die Stimmenzahl an und publiziert 4 Seiten der Handschrift phototypisch (f. 13'—14 und f. 125'—126), zu denen 2 weitere in gleicher Wiedergabe Cent Motets 3, pl. 3, 1908, treten (f. 127'—128), und 3 Kompositionen in der Original-Notation und Übertragung.

Für die Konkordanzangaben begnügt sich Aubry mit der Angabe der Nummern bei Chevalier, da dessen Repertorium Hymnologicum „l'indication des manuscrits (Sep.-Ausg. S. 5 in: „des principaux manuscrits" modifiziert) et des éditions" gebe und ihn „dispense de refaire ce travail" (S. 341 bezw. 5). Bekanntlich kann man indessen dieses Lob Chevalier's Nachschlagewerk nicht spenden, da Chevalier's Angaben für die hier in Betracht kommenden Conductus- und Motetten-Texte fast stets unvollständig, vielfach inkonsequent, z. T. äusserst dürftig sind (vgl. auch die umfangreiche, den hohen Verdiensten des Werks freilich nicht gerecht werdende Kritik von Cl. Blume, Hymnologische Beiträge II: Repertorium Repertorii, Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum, Leipzig 1901, 315 Seiten).

Leider genügt P. Aubry's Beschreibung, die den Angaben Dreves' gegenüber wenig zuverlässiges Neues bietet, den Ansprüchen, die an eine von Seiten eines Musikhistorikers unternommene Beschreibung der Handschrift zu stellen sind, nicht. Besonders irreführend sind in der 1. Fassung seines Aufsatzes die Bezeichnungen „Conductus duplex" bezw. „simplex" für Motettentexte, die durchweg in „2 bezw. 1 Oberstimme einer 3- bezw. 2st. Motette" zu korrigieren sind. Auch sonst sind Aubry in in der 1. Fassung seines Aufsatzes bei seiner Beschreibung der Handschrift, in seinen Ausführungen S. 339 ff. und in seinen Übertragungen eine grosse Reihe von Missverständnissen und Versehen untergelaufen, die wenigstens zu einem Teil, soweit sie sich auf die Beschreibung des Inhalts der Handschrift beziehen, auch an dieser Stelle zu berichtigen sind, wenn sie auch auf Grund der Berichtigungen, die ich dem Verfasser gleich nach dem Erscheinen seines Aufsatzes für eine Anzahl dieser Versehen brieflich zugehen liess, zum grössten Teil in der weniger leicht zugänglichen Separat-Ausgabe verbessert sind, freilich ohne dass der Benutzer der Sep.-Ausg. erfährt, aus welcher Quelle diese zahlreichen Berichtigungen stammen, da Aubry nur bei einer von ihnen (S. 14 Anm. 1) meinen Namen nennt.

Von weiteren tiefer greifenden aus der gleichen Veranlassung in der Separat-Ausgabe erfolgten Veränderungen erwähne ich hier nur, dass Aubry seine Polemik (Sb. 8, 339) gegen meine Skizzierung der musikgeschichtlichen Stellung der Handschrift Ma in meinem Aufsatz Km. Jahrb. 19, 1905, S. 8, in der Separat-Ausgabe fortfallen

Digitized by Google

liess und dass die irrtümlichen chronologischen Angaben Sb. 8, 344 und 346, in denen der Kanzler Philipp in die Mitte des 13. und Perotin in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt ist, während Philipp bereits 1236 starb und Perotin sein Zeitgenosse war, in der Sep.-Ausg. S. 8 verbessert sind. Bezüglich des Wortlauts der Anfänge bei Aubry ist zu bemerken, dass an Stelle der Madrider Lesarten der Anfänge in der Regel der Anfang des Wortlauts bei Chevalier angegeben oder der Anfang aus Ma durch Chevalier's Wortlaut ergänzt ist, ohne dass ersichtlich ist, wie weit Chevalier's Wortlaut auch für Ma zutrifft.

Eine abschliessende Beschreibung der Handschrift kann daher im folgenden noch nicht gegeben werden, da mir umfassendere zuverlässige musikalische Untersuchungen und ein vollständiges musikalisches Anfangsverzeichnis der Handschrift noch nicht zur Verfügung stehen. Alle positiven Angaben der folgenden Beschreibung sind, soweit nicht andere Quellen angegeben sind, W. Meyer's Untersuchung des Codex entnommen. Musikalische Feststellungen auf grund unveröffentlichter Photographien sind mit „Phot." signiert.

Die Handschrift ist ein Pergamentcodex des 13. Jahrhunderts, nach Riaño 16,5 : 11,5 cm gross. Sie enthält 142 Blätter, die W. Meyer 1907 foliierte. Nach den Photographien scheint sie sorgfältig geschrieben, wenn die Initialen auch nicht immer ausgefüllt sind. Aus ihrer nahen inhaltlichen Verwandtschaft mit den Handschriften W_1, F und W_2 ergibt sich auch für ihren Inhalt französische Provenienz und ihre Zugehörigkeit zu der von mir als Notre Dame-Handschriften zusammengefassten Handschriftengruppe.

Nach W. Meyer's Beschreibung und Untersuchung der Lagenverhältnisse zerfällt die Handschrift in 6 Abteilungen.

1. Abteilung f. 1—4: 3 Werke.

Der 1. Binio f. 1—4 steht nicht in organischem Zusammenhang mit dem Corpus der Handschrift; das 2. Stück ist überdies von einer späteren Hand geschrieben. Die Noten — in Quadrat-Notation (Phot.) — sind nur zum Anfang des Textes Nr. 1 (3 st.; f. 1) und zu Nr. 3 (Tr. und Du.; f. 2'—3) ausgefüllt. Eine spätere Hand fügte textlose mensural geschriebene Nachträge ohne Bezug auf das übrige (Phot.) auf den letzten $1^3/_4$ Sy. von f. 2 und auf den ersten 3 Sy. f. 3' zu.

1. f. 1. 3 st. Preter rerum seriem. Mit Noten (f. 1; 3 3 st. Acc.) bis: Virtus sancti; mit 3 st. Acc. ohne Noten f. 1' und 2. — Eine in der Unterstimme gleiche, im Du. abweichende 2 st. Komposition (Phot.) dieses Textes, über den Ch. 15405 f.; Anal. hy. 20, 73; 34, 12 und 49, 332 zu vergleichen sind, steht W_1 f. 211' im 11. Faszikel; vgl. oben S. 11.

2. f. 2. Qui spiritu[m] misit profeticum. $3^1/_4$ Zeile mit je 1 unausgefüllten Notensystem darüber. Es ist unbekannt, ob nach der musikalischen Form dieses hier singuläre Eingangsgebet ein Conductus oder eine Motette war. — Über den Rest der Seite vgl. oben.

Digitized by Google

3. f. 2'—3. Tr. und Du. der 3st. Motette [Nr. 559] Ne gravi semineo quod patet (falsche Initiale N statt D im Codex). Der T. In corde (aus Gr. Os, M 68*) fehlt. = 2st. W_2 2, 25; mit Tr. und Du. (Phot.) ist identisch die 3st. Dpm. [Nr. 557 — 558] Bien me doi *und* Cum li plus W_2 3, 9; Mo 5, 136. — In Ma stehen auf der Seite 4 2st. Acc.

Über f. 3' Sy. 1—3 vgl. oben. Der Rest von f. 3' und f. 4 sind ebenfalls mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben.

2. Abteilung x + f. 5—24: [2? +] 2 4st. Motetten und 3 Organa Quadrupla.

Die beiden das Corpus der Handschrift eröffnenden Quinionen enthalten 4st. Motetten und 4st. Organa, eine Folge von 4st. Kompositionen, die dem Codex Ma allein eigentümlich ist. Auf der Seite stehen 3 4st. Acc. mit je 5 Notenlinien für die 3 Oberstimmen und 4 Notenlinien für den T.

Das die übrigen Handschriften der Notre Dame-Handschriftengruppe eröffnende Repertoire der 3 4st. Organa folgt hier erst an 2. Stelle innerhalb dieses Faszikels:

5. f. 13' mitten in der Seite beginnend: (Gr.) Viderunt omnes. (℣) Notum fecit. (M 1).
6. f. 17. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva. (M 3).
7. f. 21—21'. Mors Nr. 1 (aus M 18), ebenfalls 4st. partiturmässig geschrieben.

Der Rest von f. 21' und f. 22—24 sind mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben.

In gleicher Folge stehen bezw. standen diese Quadrupla W_1 f. 1, F f. 1 und W_2 f. 1; „Viderunt" auch Lo A f. 79. Ma f. 13' und 14 edierte Aubry phot. S. 345 bezw. 9; über weitere Publikationen vgl. bei F (oben S. 60). Über die aus der Clausula Mors abgeleitete Motettengruppe [254—257] vgl. unten zu Ma f. 104'.

Den Organa geht in dem gegenwärtigen Bestand der Handschrift vorher:

3. f. 5. nullique cede. Non permitet; mit 3 Oberstimmen und einem leeren T.-System — es ist der Schluss der dem Quadruplum *Sederunt* angepassten Motette [Nr. 57] De Stephani roseo sanguine — und
4. f. 5'—13'. [Nr. 58] Adesse festina; mit analoger musikalischer Komposition, die dem Quadruplum *Adjuva u. s. f.* angepasste Motette.

In 4st. Motettenform sind diese Werke hier singulär. Als einzelne Motettenstimmen, die nur die Du. aus den Quadruplum-Kompositionen der Organa als Melodie benutzen, sind beide und ihnen vorangehend 2 ebenso entstandene Weihnachtsmotetten

1. [Motette Nr. 2] Vide prophecie — und
2. [Motette Nr. 3] Homo cum mandato,

(den Du. *Viderunt* bezw. *Omnes* angepasst) in W_2 f. 167, f. 167, f. 168' und f. 170 überliefert (die Texte *Vide* und *Homo* stehen auch Da 521 f. 220'). Wahrscheinlich standen einst auch in Ma diese 4 Werke in gleicher Folge; der Umfang des Verlorenen entspricht etwa einem Quinio.

Aubry sagt über diesen Teil der Handschrift, dass hier in die Noteneinrichtung von 4st. Organa eingetragen folgende „Conductus triplex" stehen: zuerst das Fragment

Digitized by Google

... nullique cede. || Non permiteat u. s. f., dann: Adesse festina, das von „Deus meus“ an „bizarrement“ als 4 st. Organum ende, und: Tu deitati (S. 341 bezw. 5).

Das Fragment ist, wie erwähnt, der Schluss der Stephanus-Motette [Nr. 57] De Stephani, die 1 st. analog W_2 auch Graz 756 f. 185 (nur mit dem Motetus in Neumen) überliefert, ein deutscher Codex des 14. Jahrhunderts (vgl. unten), der diese Motette ebenso wie der deutsche Codex Mü C die von ihm überlieferten Motetten als „Tropus“ bezeichnet. — Text: Flac. Nr. 5 (aus W_2); Mone Hymnen 3, 511 (aus Graz); Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied I Nr. 260, S. 160 f. und Kehrein, Sequenzen 482 (nur aus Flac. und Mone); Dreves, Anal. hy. 21, 195 f. (schlechter Abdruck aus der Handschrift Graz, in dem der „nullique cede“ endende Textabschnitt irrig fehlt).

Tu deitati, der 1. von Dreves genannte Text der Handschrift, ist kein selbstständiges Stück, wie Dreves und Aubry annehmen, sondern nur der Schluss der sehr umfangreichen Motette: Adesse, die den gesamten ℣-Text: Adjuva me u. s. f. in ihren Text verwebt und mit Recht von Blume in seine „Tropi Graduales“ (Anal. hy. 49, 251 nach Ma und dem Druck bei Flac. Nr. 55 ediert) aufgenommen ist. Während die Anfangsworte *Adjuva me domine* und das Schlusswort *Tuam* silbenweis grosse neugedichtete Partien umklammern, ist der Abschnitt *Deus meus, salvum me fac propter misericordiam* untropiert aus dem Gradualtext übernommen, offenbar mit der alten 4 st. Komposition, so dass also Aubry's Urteil, das diese Partie als „bizarr“ bezeichnet, keineswegs zutrifft. — *Tu deitati* ist auch Anal. hy. 21, 35 ediert; dessen 3. Strophe *Morte tu morti* mit der 3 st. Komposition, zu der als 4. Stimme der T. zu ergänzen bleibt, ib. S. 209; Aubry's phototypische Wiedergabe von f. 13′ (S. 345 bezw. 9) beginnt mit *forti manu* in dieser Strophe.

W_1 und F überliefern diese aus Perotins Gradual-Quadrupla gewonnenen Motetten nicht, vielleicht, weil sie erst später entstanden sind. W_2 bringt sie bereits in einer sehr reduzierten Gestalt, die entweder aus dem Quadruplum nur eine Stimme entnimmt und die übrigen 3 fallen lässt, oder, wenn auch hier der T. zu ergänzen ist, was hier aber musikalisch nicht notwendig und angesichts der sonstigen sorgfältigen T.-Zufügung in W_2 unwahrscheinlich scheint, wenigstens Tr. und Qua. streicht. Um so beachtenswerter ist es, dass Ma diesen Werken, die nur hier die auffällig klangvolle 4 st. Gestalt haben, den Ehrenplatz gibt. Dass hier der T. nicht ausgefüllt ist, der bis auf den erwähnten untropierten Abschnitt *Deus meus u. s. f.* nur aus wenigen breit vorgetragenen Tönen besteht, die zum 4 st. musikalischen Zusammenhang notwendig zu ergänzen sind, ist nicht auffällig, da einerseits Ma überhaupt die Tenores nur selten den Motetten folgen lässt, andererseits gerade für diese Werke die Zufügung der Tenores besonders leicht ist, weil unmittelbar die Originalformen dieser Kompositionen folgen. Dass, wie die Melodien dieser Motetten in W_2 genau mit den entsprechenden Dupla identisch sind, auch die Tripla und Quadrupla dieser Motetten in ihrer Gestalt in Ma die Tripla und Quadrupla der entsprechenden Organa unverändert übernehmen, ersehe ich auch aus der Photographie von Ma f. 5′.

Da 3- und 2 st. Organa, wie sie die Parallel-Handschriften von Ma stets den 4 st. Organa folgen lassen, in Ma fehlen, liegt es nahe, mit Aubry zu vermuten, dass nun in der Handschrift eine Lücke folgt, die dann ziemlich gross anzunehmen ist, in

Digitized by Google

der eventuell auch eine Sammlung von Ausschnitt-Kompositionen verloren gegangen sein könnte. Trifft diese Vermutung nicht zu, so lässt sich auch die Aufnahme allein der 4st. Organa plausibel aus dem Umstand erklären, dass diese 3 Quadrupla als liturgische Quellen zunächst der 4 eben besprochenen 4st. Motetten, ferner der f. 104' mit T. überlieferten Mors-Motette aufgenommen sind. Dass auch sonst der Codex Ma in der Gruppierung und in der Art der Überlieferung der Werke des Notre Dame-Handschriften-Repertoires seine eigenen Wege geht, zeigen besonders die Ausführungen über die Abteilungen 5 und 6; Aubry's Gegenüberstellung des Inhalts der Handschrift Ma mit F ist weder in der 1. Fassung seines Aufsatzes (S. 340) noch in der veränderten Fassung der Sep.-Ausg. (S. 4) zutreffend.

3. Abteilung f. 25—65: 22 2st. Conductus.

Eine farbige Initiale eröffnet diesen neuen Faszikel, der aus 4 Quaternionen und einer 5. aus einem Quaternio und einem in der Mitte eingefügten einfachen Blatt (f. 61) zusammengesetzten Lage besteht. Die Verso-Seite des Schlussblattes f. 65 schliesst mit dem Ende von Nr. 22. Auf der Seite stehen von f. 25 an anscheinend in der Regel 8 Systeme (doch haben z. B. f. 125'—126 darunter ein unbeschriebenes 9.).

Den Inhalt der 3. Abteilung bilden 22 2st. Conductus, alle dem Hauptrepertoire der 2st. Conductus angehörig. Sie stehen sämtlich im 7. Faszikel von F (Nr. 1, 4, 12, 3, 5, 16, 6, 2, 13, 11, 8, 14, 9, 19, 7, 17, 10, 15, 18; 23, 74, 82) und mit einziger Ausnahme von Nr. 17 (Ista dies) auch im 9. Faszikel von W_1. Die ersten 19 sind in anderer Folge auch in F die ersten 19 2st. Conductus. Eine vollständige Konkordanz dieser Werke hier zu geben, liegt nicht im Plan der vorliegenden Publikation. Ich beschränke mich auf die notwendigsten Zusätze und Berichtigungen zu den, wie erwähnt, in der Sep.-Ausg. teilweis berichtigten Angaben Aubry's (S. 341 bezw. 5 f.).

1. f. 25 Fraude ceca (*ceco* bei Aubry ist wohl nur Druckfehler) — 2. f. 27' Puer nobis (auch Ch. 32014) — 3. f. 30' Relegata vetustate — 4. f. 32' Deus creator — 5. f. 35 Veri vitis — 6. f. 37 Gaude virgo virginum ex qua (*In Egipto* gehört dazu; vgl. Milchsack Nr. 190. Den Anfang *Gaude* gibt Riaño im Faksimile; vgl. oben S. 125) — 7. f. 38' Actor vite (= Ch. 1442: Auctor) — 8. f. 40 Hec est dies triumphalis — 9. f. 42 Pater noster commiserans — 10. f. 45 Condimentum nostre — 11. f. 47 Jam vetus litera — 12. f. 48' Resurgente domino (*Mors et Cristus* gehört dazu; vgl. den Text bei Flac. Nr. 98. W_1 weicht gerade am Anfang des Schlussabschnitts textlich etwas ab; vgl. Mi. Nr. 197) — 13. f. 49' Lene spirat — 14. f. 51 Fulget in propatulo — 15. f. 52' In rosa vernat — 16. f. 54' Beate virginis fecundat (auch Ch. 11167: Marie virginis) — 17. f. 56 Ista dies celebrari (fehlt in W_1; vgl. oben) — 18. f. 58 Rex eterne — 19. f. 59' Ave Maria (bei Dreves, der nur die Conductus und Motetten, nicht die liturgischen Texte nennt, nicht erwähnt; in Chevalier's Liste gehört dieser liturgische Text natürlich nicht hinein).

20. f. 60' O qui fontem — 21. f. 63 Nulli beneficium — 22. f. 65—65' Age penitenciam.

Digitized by Google

4. Abteilung f. 66—106 + x: 20 2st. Conductus, 8 Motetten + x.

Da die neue f. 66 beginnende Lage wiederum mit einer farbigen Initiale eröffnet wird, sind die 5 Lagen f. 66—106 als neue Abteilung von der vorhergehenden Abteilung zu trennen. Die ersten 4 Lagen sind wiederum Quaternionen; die letzte setzt einem Quaternio wiederum ein einzelnes Blatt zu; hier das Blatt vor dem Schlussblatt, f. 105. f. 106' endet mitten in der letzten Komposition, deren Fortsetzung verloren ist. Den erhaltenen Inhalt dieser Abteilung bilden 28 Werke.

Nr. 1—20 sind 2st. Conductus, dem gleichen Repertoire wie die 3. Abteilung angehörend. Bis auf Nr. 2 (Adest annus) und Nr. 19 (Salve sancta), die hier singulär sind, und Nr. 9 (Ortu regis), das in F zu den anfangs 3st. Werken gehört und hier in Ma die durchweg 2st. Form wie in W_1 f. 126 und W_2 f. 100' hat, stehen alle 2st. auch im 7. Faszikel von F (Nr. 56; —; 31, 33, 35, 32; 42, 44; NB.; 77, 80; 63, 64, 65; 83, 84, 86; 69; —; 66. Ortu steht 3st. in F Fasz. 6, Nr. 13, die 2st. Fortsetzung in F Fasz. 7, Nr. 38). 16 stehen auch im 9. Faszikel von W_1, wo ausser Nr. 2 und 19 nur noch Nr. 1 und 18 fehlen. Die weitere Überlieferung übergehe ich hier.

1. f. 66 Frater jam (fehlt in W_1) — 2. f. 67' Adest annus jubileus (hier singulär) — 3. f. 69 Austro terris — 4. f. 71 Magnificat anima (*Ostendunt* gehört dazu; vgl. Anal. hy. 20, 62) — 5. f. 74' Flos de spina procreatur — 6. f. 76' Quod promisit — 7. f. 78 Hac in die Gedeonis (daraus gibt Aubry S. 347 bezw. 10 ff. das Schlussmelisma in Original-Notation und richtiger Übertragung, aber mit dem irrigen Textwort *noluit* statt *voluit*).

8. f. 79' Lux illuxit (ein 2st. Fragment s. XIII, das Herr Professor W. Meyer am hinteren Deckel von Madrid, Nac. R. 139, jetzt Ms. 6528 aufgeklebt fand,[1]) „qua forma" bis „fructu posu", stellte sich als Strophe 2 und 3 dieses 2st. auch W_1 f. 156' und F f. 313 überlieferten Conductus heraus; vgl. Anal. hy. 20, 75).

9. f. 81 Ortu regis (über die musikalische Überlieferung vgl. oben) — 10. f. 83 Deduc Syon — 11. f. 85' Ex oliva Remensium — 12. f. 87 Ego reus (im Codex irrig: Ergo) — 13. f. 89 Scrutator alme — 14. f. 90' Gaude presul — 15. f. 92 Gloria in excelsis — 16. f. 94 Sursum corda (den von Dreves gesondert aufgeführten 2. Teil *Ergo agnus* übergeht Aubry mit Recht; vgl. Mi. Nr. 221) — 17. f. 97 O crux ave — 18. f. 99 Alma redemptoris (von Dreves als Komposition eines liturgischen Textes nicht genannt; von Aubry übersehen; fehlt in W_1).

19. f. 100' Salve sancta parens enixa (von Dreves als Komposition eines liturgischen Textes, des Marien-Intr. L. Gr. [101], nicht genannt; von Aubry irrig mit Ch. 18197, dem gleich anfangenden Text des Sedulius, identifiziert; über das Verhältnis beider Texte zu einander vgl. Marbach, Carmina Scripturarum, 1907, S. 541).

20. f. 101 Consequens antecedente (Flac. Nr. 20 und Mi. Nr. 158 gedruckt).

Die letzten 8 Stücke dieser Abteilung (Nr. 21—28) sind Motetten, denen in der verlorenen Partie des Codex vielleicht eine Anzahl weiterer Motetten folgten.

[1]) Eine weitere nach Madrid gelangte Pergament-Handschrift des 13. Jahrhunderts (27 : 17 cm) mit 2st. Kompositionen, 1887 im Besitz von F. Asenjo Barbieri, über deren Inhalt mir nichts näheres bekannt ist, nennt Riaño l. c. S. 50.

Digitized by Google

Nr. 21—23 haben 2 Oberstimmen (Tr. und Mot.), Nr. 24—26 eine (Mot.) und Nr. 27—28 wieder 2 Oberstimmen. Auf Nr. 24 folgt, was Aubry übersieht, der T. mit der ausdrücklichen Bezeichnung: Tenura de mors morsu. Den übrigen Motetten fehlt der T. hier wie in W_1. — Qu. kürzt den Nachweis der musikalischen Quelle ab; τ und μ zeigt an, dass Publikationen von Text und Musik der betreffenden Motette oder von Teilen daraus vorliegen, worüber das Nähere bei F und in Bd. II zu vergleichen ist; * bezw. *τ, dass für den Textdruck in den Anal. hy. auch Codex Ma herangezogen ist.

21. f. 102. 2 St. [635] Ad veniam perveniam (von Dreves und Aubry übersehen). Qu.: Tanquam Nr. 5 (aus O 2) W_1 Nr. 35; F Nr. 9. — = 3 st. F 1, 1; W_2 1, 8; 2 st. W_2 2, 1. — τ. — μ.

22. f. 103. 2 St. [441] Hodie Marie (im Codex irrig: Maria) concurrunt. Qu.: Reg Nr. 7 (aus M 34) W_1 Nr. 78; F Nr. 167. — = 3 st. F 1, 21. — *τ. — μ.

23. f. 104. 2 St. [524] Ecclesie vox hodie. Qu.: Et flore Nr. 2 (aus M 53) W_1 Nr. 102; F f. 141. — = 3 st. F 1, 23 (mit fast ganz abweichendem Tr.); vgl. Lo Ha 7, 47; 2 st. W_2 2, 29. — *τ. — Mk.: Edition der beiden Oberstimmen aus Ma von Aubry S. 349 f. bezw. 12 ff. in der Original-Notation und in einer Sammelb. 8, 350 rhythmisch vollkommen verfehlten, in der Sep.-Ausg. S. 13 f. berichtigten Übertragung.

24. f. 104'. 1 St. [255] Mors morsu; 1 St. Tenura de mors morsu: a. si | 3 li |; b. si | 3 li ||. (W. Meyer und Phot.). Qu.: T. und Du. der 4 st. Clausula Mors Nr. 1 (aus M 18) Ma f. 21; (W_1 f. 6'; F f. 7'; W_2 f. 5). — = 3 st. Dpm. mit Tr. [254] Mors que F 2, 5—6; W_2 2, 38; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; 4 st. mit Qua. [256] Mors a Mo 2, 35; identisch [257] Mors vite 2 st. W_2 2, 37. — τ. — μ. — Die Fassung Ma ist sicher nur eine Reduktion der ursprünglichen Motetten-Fassung.

25. f. 105. 1 St. [230] Ave Maria fons leticie. 3 st. Qu.: Latus Nr. 1 (aus M 14) W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23; 2 st. F f. 109'; W_2 f. 72'. — = 2 st. W_2 2, 21; identisch [229] Radix venie 3 st. F 1, 10; 3 st. Dpm. mit Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. — *τ. — μ. — Die Fassung Ma ist wiederum sicher nur eine Reduktion der ursprünglichen Motetten-Fassung.

26. f. 105'. 1 St. [310a] Ad celi sublimia et promissa gaudia. Qu.: Ta Nr. 4 (aus M 23) W_1 Nr. 64; identisch Na Nr. 2 (aus M 42) F f. 133'; W_2 f. 87. (Phot.) [1]) — Als Motette in Ma singulär. Lässt die Überlieferung hier in Ma auf eine verlorene 3 st. Form der Motette schliessen?

27. f. 106. 2 St. [131] Deo confitemini. Qu.: Domino Nr. 3 (aus M 13) F f. 108'; W_2 f. 71'; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3 st. F 1, 6; W_2 1, 4; 2 st. W_2 2, 4a; identisch [132] Mout est 3 st. W_2 1, 16; 2 st. W_2 4, 58. — *τ. — μ.

28. f. 106'. 2 St. [140] Laudes referas (so im Codex), unmittelbar anschliessend und von Dreves und Aubry nicht genannt, am Ende von f. 106' mit *quem hostis* abbrechend. Qu.: Quoni Nr. 3 (aus M 13) ebendort. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3 st. F 1, 7; 2 st. W_2 2, 4b. — *τ. — μ.

Der Umfang der folgenden Lücke ist unbekannt.

---

[1]) Die Benutzung dieses Melismas als Mot.-Qu. ist oben S. 27 und 74 nachzutragen und an den entsprechenden Stellen S. 33 und S. 77 f. zu berücksichtigen.

Digitized by Google

5. Abteilung f. 107—122: 10 2st. Conductus, 1 Motette und der 3st. Hoquetus In seculum.

Wiederum zeigt eine farbige Initiale, die die mit f. 107 beginnende neue Lage eröffnet, auch äusserlich den Beginn einer neuen Abteilung an. Sie besteht aus 2 Quaternionen und schliesst f. 122' mit dem Tr. von Nr. 12. Die ersten 11 Stücke sind 2st., 10 Conductus und 1 Motette, die sämtlich gegenüber den Original-Fassungen dieser Werke eine Reduktion um eine Stimme aufweisen. Mit Ausnahme von Nr. 9 (Mater patris) gehören sie sämtlich in 3st. Conductus- bezw. 4st. Motettengestalt dem 6. Faszikel von F an (Nr. 10, 2, 11, 1, 17, 3, 9, 12, 4 und 40). Die gleichen 10 Werke stehen wiederum auch in W_1, und zwar analog im 8. Faszikel bis auf die in W_1 in den 2. Faszikel eingefügte Motette (Nr. 11) und das in W_1 f. 122' ebenso wie in W_2 f. 112 2st. Pater noster (Nr. 8). Die weitere Überlieferung von Nr. 1—10 bleibt hier wiederum unberücksichtigt. Über Nr. 12 vgl. unten.

1. f. 107 Naturas Deus — 2. f. 109' Relegentur — 3. f. 110' Transgressus (von Dreves übersehen) — 4. f. 111' Salvatoris hodie (Aubry's Angabe Ch. 17817 ist falsch; lies 17818). — Diese ersten 4 Stücke sind die 4 oben S. 40 bei W_1 f. 95 besprochenen Werke, deren erste Teile sonst 3st. und zweite Teile 2st. sind. Aus den Angaben Anal. hy. 20, 45 und 132 ergibt sich, dass Ma von Nr. 1 und 4 nur die ersten von F dem Anfang der 3st. Conductus eingeordneten Teile enthält. Das gleiche ist wohl auch bei Nr. 2 und 3 der Fall, wie schon der geringe von Nr. 2 und 3 in der Handschrift beanspruchte Raum schliessen lässt; für den Abdruck dieser Texte Anal. hy. 20, 85 und 81 ist Codex Ma nicht benutzt.

5. f. 113 Ave maristella (so der Codex. Aubry setzte zuerst statt der Nummer bei Ch. ein ?; es ist Ch. 1901) — 6. f. 114 Dyc Christi — 7. f. 115 Presul nostri (Ch. 1535 bei Aubry ist ein Druckfehler statt 15351) — 8. f. 116 Pater noster qui es (als liturgischer Text von Dreves nicht genannt; über die musikalische Überlieferung vgl. oben) — 9. f. 117' Mater patris et filia (Ch. 11349; mehrstimmig mir sonst nicht nachweisbar. Der Textdruck dieses verbreiteten Offertorium zu Mariä Himmelfahrt in Anal. hy. 49, 331 berücksichtigt auch die Lesarten in Ma) — 10. f. 119 De monte lapis.

11. f. 119' 2 St. [Motette Nr. 69] Serena virginum. Qu.: Manere Nr. 6—9 (aus M 5) W_1 Nr. 16—19; F Nr. 42, 44, 43 und 45; vgl. ferner Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. — = W_1 f. 13 (Qua., Tr. und Mot.); 4st. F f. 235; 3st. Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text; identisch [70] Manere vivere 2st. W_2 2, 39. — $*\tau$.

12. f. 122' 3st. Hoquetus [In seculum]. Der Text fehlt ganz. T. (aus M 13; 3 li ||) und Du. sind auf 2st. Acc. aufgezeichnet (I, II und Anfang von III); die I. Acc. ist eingerückt, um für die (fehlende) Initiale Platz zu lassen. Das Tr. folgt auf dem Rest von Acc. III (Sy. 5—6) und auf dem Anfang von Sy. 7. Der Rest von Sy. 7 und Sy. 8 sind leer. — (Phot.) — = 3st. Mo 5, 73 und Ba Nr. 104; 4st. mit Qua. [211] Ja n'amerai Mo 1, 2; vgl. die diminuierten Fassungen des Hoquetus Ba Nr. 106 und Mo 1, 3; ferner die 3st. Dpm. [211—212] Ja *und* Sire diex Mo 5, 137; Cl Nr. 68—69; Bes Nr. 52b. Den Hoq. citiert als ein Werk, das „quidam Hispanus fecerat", Anon. IV

Digitized by Google

(C. S. 1, 350); ferner 5 andere Theoretiker. — Mk.: Couss. Nr. 45 (Mo 1, 2); Ba. — Aubry bezeichnet den Hoquetus irrig als „un *fragment* noté sine littera" und bemerkt, ohne das weitverbreitete Stück zu identifizieren, ausserdem nur: „peut être un essai de composition instrumentale."

Wenn dieser in der folgenden Epoche so oft überlieferte und so oft citierte Hoquetus hier musikalisch auch mangelhaft (nicht, wie die Hoquetus-Form verlangt, 3 st. in Partitur) aufgezeichnet ist, so ist doch seine Überlieferung bereits in Ma von besonderer Wichtigkeit, da sie die einzige bisher bekannte Überlieferung eines Hoquetus in Quadrat-Notation bildet und damit die Entstehung auch der Hoquetus-Form in einer der Epoche der Mensural-Notation vorangehenden Epoche beweist. Dass es gerade eine gegenwärtig in Spanien aufbewahrte Handschrift ist, die als älteste dieses nachweislich spanische Werk überliefert, ist nur ein Zufall, da wegen des sonstigen Inhalts des Codex Ma an dessen französischer Provenienz nicht zu zweifeln ist.

6. Abteilung f. 123—142. 1. Lage: 5 2 st. und 1 1 st. Conductus; 9 Motetten und 1 Doppelmotette. 2. Lage: 2 2 st. Conductus und ? 11 Motetten.

Da auf f. 123 für die fehlende Initiale so viel Raum gelassen ist, dass auch hier eine farbige Ausführung wie f. 25, 66 und 107 beabsichtigt gewesen zu sein scheint, ist mit f. 123 der Beginn einer neuen Abteilung, der letzten des Codex, anzunehmen. Sie besteht aus 2 Quinionen, deren zweiter sich in sehr schlecht lesbarem Zustande befindet, so dass Dreves die Entzifferung der hier überlieferten Texte fast ganz aufgab und auch Aubry's Mitteilungen über die Anfänge der Stücke der letzten Lage sehr lückenhaft blieben.

Der Inhalt dieser Abteilung ist in mehrfacher Beziehung ein bunter. Die bisher besprochenen Abteilungen 2, 3 und 5 sind wohlgeordnete Sammlungen, die planmässige Anlage bezeugen; das gleiche lässt sich mit einer geringen Einschränkung auch von Abteilung 4 sagen, in der wenigstens die Conductus und Motetten streng auseinandergehalten sind und die Conductus alle die gleiche Stimmenzahl haben. Ferner ist den Abteilungen 2—5 gemeinsam, dass ihr Repertoire fast ausschliesslich aus Stücken des Repertoires der Notre Dame-Handschriften besteht. In der 6. Abteilung nun wechselt die Stimmenzahl mehrfach; Nr. 1—2, 9—13 und 29—30 haben 2, die übrigen Texte 1 Stimme bezw. 1 Oberstimme. Ferner sind Conductus und Motetten hier bunt untereinander gemischt; Nr. 1, 2, 5, 9, 12, 13, 29 und 30 sind Conductus; der Rest gehört sicher oder anscheinend der Motettenform an. Endlich folgen in der letzten Lage ganz überwiegend Motetten, die die übrigen Notre Dame-Handschriften nicht überliefern (Nr. 18—22 und 24—28) und ein sonst unbekannter Conductus (Nr. 29), so dass die Schlusslage des Codex Ma ein inhaltlich ganz anderes Gepräge trägt als alle vorhergehenden. Ob dieser Selbstständigkeit in textlicher Beziehung auch musikalische Selbstständigkeit des Inhalts entspricht, und ob, wenn dies der Fall ist, der Inhalt dieser Schlusslage des Codex musikalisch etwa einer fortgeschritteneren Entwicklungsphase als F angehört, ist noch zu untersuchen.

Die erste, bunteste Lage dieser Abteilung enthält wiederum nur Werke, die

Digitized by Google

sonst sämtlich zunächst aus F, zumeist auch aus vielen weiteren Handschriften bekannt sind.

1. f. 123. 2st. Cond. Parit preter morem. 3st. F f. 232 (6, 36); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: * Anal. hy. 20, 64.

2. f. 124. 2st. Cond. Procurans odium. 3st. F f. 226 (6, 24); 2st. Mü C f. 38; Carm. bur. Nr. 74 (nur Text). — Text: Carm. bur. Nr. 74; * Anal. hy. 21, 123.

3. f. 124'. 1 St. [Motette Nr. 248] Ne sedeas sortis. Qu.: Et tenue Nr. 2 (aus M 17) F f. 111'. — = 2st. F 2, 4; W_2 2, 12; Oxf. Rawl (nur Text); identisch [249] Biau sire 2st. W_2 4, 84. — τ. — Lässt die Überlieferung hier in Ma auf eine verlorene 3st. Form der Motette schliessen?

4. f. 125. 1 St. [Motette Nr. 98] In Bethleem Herodes. Qu.: In Bethleem Nr. 2 (aus M 8) W_1 Nr. 20; F f. 105; W_2 f. 68. — = 3st. F 1, 4; 2st. W_2 2, 35; 3st. Dpm. mit neuem Tr. [383] Chorus Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Mot. von Theor. oft citiert. — τ. — μ; u. a. Schluss phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

5. f. 125'. 1st. Cond. Gratuletur populus. 2st. W_1 f. 115'; F f. 349' (7, 89); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 107; Milchs. Nr. 164; *Anal. hy. 20, 46. — Mk.: Anal. hy. 20, 248 aus Ma; ferner phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

6. f. 126. 1 St. [Motette Nr. 313] Homo quo vigeas. Qu.: Et gaudebit Nr. 1 (aus M 24) W_1 Nr. 23; F f. 116' und 3st. f. 45'. — = 3st. F 1, 13; W_2 1, 6; 2st. W_2 2, 8; Carm. bur. Nr. 4 (nur Text); identisch [314] Amors vois 2st. W_2 4, 82. — $*\tau$. — Mk.: Anfang phot. aus Ma Aubry S. 351 bezw. 15.

7. f. 126'. 1 St. [Motette Nr. 437] Flos de spina rumpitur. Qu.: Reg Nr. 2—3 (aus M 34) W_1 Nr. 75—76; F f. 126. — = 3st. F 1, 19; 2st. W_2 2, 6 und 2, 56; 3st. Dpm. mit neuem Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; Bes Nr. 21; 1st. Mü C f. 75'. — $*\tau$. — μ; u. a. Schluss phot. aus Ma Aubry pl. 3.

8. f. 127'. 1 St. [Motette Nr. 439] Ad solitum vomitum. Qu.: Reg Nr. 13 (aus M 34) F Nr. 173. — = 3st. F 1, 20; W_2 1, 7; 2st. W_2 2, 20; Oxf. Rawl (nur Text); 3st. Dpm. mit neuem Tr. [440] Depositum Ba Nr. 7; 2st. Fauv f. 2'. — τ. — Mk.: Fauv; Ba; Aubry pl. 8 phot. aus F; pl. 3 phot. aus Ma; ferner edierte Aubry S. 352 ff. bezw. 16 ff. diese Motette nach Ma und Fauv, beides in Original-Notation und Sammelbände 8, 352 ff. in 2 verschiedenen Übertragungen, wobei die Fassung dieser Motette in Fauv richtig, ihre rhythmisch identische Fassung in Ma dagegen wiederum rhythmisch völlig verfehlt übertragen ist (vgl. oben S. 54); in der Sep.-Ausg. S. 17 gibt Aubry mit Recht nur eine Übertragung für beide Fassungen.

9. f. 127'. 2st. Cond. Si mundus viveret. 3st. F f. 226' (6, 25); Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 13; * Anal. hy. 21, 149. — Mk.: Aubry pl. 3 phot. aus Ma. — Aubry nennt Cent Motets 3, 144 dieses Werk irrig Motette.

10. f. 128. 2 St. [Motette Nr. 59] Qui servare puberem. Qu.: Ne Nr. 3 (aus M 3) F f. 101. — = W_1 f. 115 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 3; Oxf. Add f. 79' und Oxf. Rawl (nur Text). — $*\tau$. — μ; u. a. Anfang phot. aus Ma Aubry pl. 3.

11. f. 129. 2 St. [Motette Nr. 643] Formam hominis. Qu.: Gloria Nr. 1 (aus

Digitized by Google

O 2) W_1 Nr. 2; F f. 66. — = 3 st. F 1, 2; 2 st. W_2 2, 32 (T.-Bezeichnung Tanquam). — τ (Anal. hy. 49, 215 ist Ma irrig übersehen).

12. f. 129'. 2 st. Cond. Veri floris. 3 st. W_1 f. 15'; F f. 229 (6, 30); W_2 f. 39'; 2 st. Lo Harl. 524; 1 st. St. Gall. 383; Stuttg.; Oxf. Rawl (nur Text); Herrad. Vgl. die umfangreiche Lit. bei W_1 (oben S. 35). — *τ. — μ.

13. f. 130. 2 st. Cond. Isayas cecinit. 3 st. W_1 f. 82'; F f. 233' (6, 37); W_2 f. 39; 2 st. W_2 f. 141; Oxf. Rawl (nur Text). — Text: Flac. Nr. 76; Milchs. Nr. 138; Anal. hy. 20, 54 (Ma ist hier übersehen). — Aubry's Angabe Sammelb. 8, 343, *Isayas* sei Ch. 28333, ein „Fragment" der Prosa Letabundus, ist Sep.-Ausg. S. 7 berichtigt; es ist der Conductus Ch. 9119, der nur im Anfang an Str. 9 der Prosa anknüpft.

14. f. 130'. 1 St. [Motette Nr. 495] Mens fidem. 3 st. Qu.: In odo Nr. 2 (aus M 45) W_1 f. 91; F f. 45. — = 2 st. F 2, 1; W_2 2, 11 mit Anfang [497] in mg.; 3 st. Dpm. mit dem aus dem Tr. der Clausula entstandenen Tr. [496] Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 15; identisch Mot. [497] Quant fueillent (in mg. W_2 2, 11) und Tr. [496] W_2 3, 1; Mo 5, 95. — *τ. — μ. — Die Fassung Ma ist sehr wahrscheinlich eine Reduktion der ursprünglichen Motettenfassung.

15. f. 131'. 1 St. [Motette Nr. 762]. Al?a (der 3. Buchstabe ist im Codex undeutlich; Dreves und Aubry lesen: Ala) bovi et leoni. 3 st. Qu.: Domino (aus Benedicamus domino VI) W_1 f. 12; F f. 42'; W_2 f. 29. — = 2 st. F 2, 25 (Alpha bovi; Ch. 22873); identisch [763] Larga manu 2 st. W_2 2, 62; [764] Hyer matin 2 st. W_2 4, 48 und [765] 1 st. sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier von Coincy Ray. Bibl. Nr. 526. — Text [762] und Musik sind ungedruckt. Text [763]: Flac. Nr. 144. — Die Fassung Ma ist sehr wahrscheinlich nur eine Reduktion einer verlorenen 3 st. Motettenfassung.

16—17. (Doppelmotette) f. 132. 1 St. [Mot. 317] O quam sancta benigna (so im Codex) und f. 132'—133. 1 St. [Tr. 316] Ypocrite (ich ergänze die fehlende Initiale durch Y) pseudopontifices. 2 st. Qu.: Et gaudebit Nr. 2 (aus M 24) F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit Anfang [319] in mg. — = 3 st. Dpm. Ba Nr. 74; identisch Mot. [315] Velut und Tr. [316] F 2, 40—41; Mot. [317] und Tr. [318] El mois Mo 3, 36; Cl Nr. 42; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2 st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Par. frç. 2193 (ohne Noten); Mot. von Theor. cit.; Mot. [319] Al cor (in mg. St. V) und Tr. [318] W_2 3, 2; [320] Memor 2 st. W_2 2, 74b; [321] Virgo virginum 2 st. W_2 2, 74a. — Text [316] τ (Anal. hy. 21, 202 ist Ma irrig übersehen); [317] Mone Hymnen 2, 410; Mo. — μ.

Das Tr. Ypocrite greift auf die letzte Lage herüber, die von einem zum grossen Teil singulären Repertoire eingenommen wird. Wegen der schlechten Lesbarkeit einiger Seiten dieser Lage sind mehrere der folgenden Angaben nur unter Vorbehalt zu machen. Die fehlenden Initialen sind in [ ] ergänzt.

18. f. 133. 1 St. (?) [952] [V]eni vena venie (?). — 19. f. 133'. [953] 1 St. (?) [H]onor triumphantis (?) — f. 134 scheint kein neues Stück zu beginnen. — 20. f. 134'. 1 St. [954] [O] felix puerpera domina pre cunctis. — Sind Nr. 18—20 Motetten?

Bei Nr. 21—28 scheinen auf je eine Stimme mit Text textlose Notenzeilen zu folgen; sind es Tenores?

Digitized by Google

21. f. 134'. [910] [P]atrum (?) sub imperio. — 22. f. 135. [911] [D]ivinarum scripturarum. — f. 135' scheint zunächst kein neues Stück zu beginnen.

23. f. 135'. [334] Doceas hac die viam patrie. Qu.: Doce Nr. 1 (aus M 26) W_1 Nr. 26; F f. 118; W_2 f. 75. — = 2 st. F 2, 3; W_2 2, 26. — τ.

24. f. 136'. [912] [D]ominus glorie resurgens hodie. — 25. f. 136'. [913] Omnipotens fecit grandia. — 26. f. 137. [914] [J]oannes Yelisabet gravida. — 27. f. 137. [915] [O]vibus pastoris mens. — 28. f. 137'. [916] [A]ve gloriosa plena gratie fons misericordie.

29. f. 138. 2 st. Cond. [Sa]lve sancta parens patrie lux.

30. f. 139—139'. 2 st. Cond. [N]ovus miles sequitur. 3 st. F f. 230 (6, 33). Text: * Anal. hy. 21, 90.

Der Rest von f. 139' und f. 140—142 sind mit Notensystemen versehen, aber unbeschrieben oder nur mit Buchstabenkritzeleien beschrieben.

Die Stellung, die Codex Ma innerhalb der Entwicklung der Motette einnimmt, wird einerseits durch die oben besprochenen in ihrer 4st. Form singulären Motetten der 2. Abteilung und den den Schluss der 5. Abteilung bildenden, in den übrigen in Quadrat-Notation aufgezeichneten Handschriften nicht vorkommenden Hoquetus, andererseits durch die zahlreichen hier den Originalformen gegenüber in reduzierter Stimmenzahl auftretenden Motetten der 4. und 5. Abteilung und der 1. Lage der 6. Abteilung charakterisiert; die singulären Motetten der letzten Lage müssen vorläufig noch ausser Betracht bleiben.

Bei genauerer Betrachtung der zwischen f. 102 und 132 hier überlieferten Motetten ergibt sich, dass sonst nur 2 st. überlieferte Motetten in Ma nur ganz vereinzelt aufgenommen sind, was wohl kein Zufall sein kann. Teils überliefert Ma die 2 Oberstimmen 3 st. Motetten unvermindert wie F, so bei den in F 3 st. Motetten **Ma 4**, 21, 22, 23, 27, 28; **6**, 10, 11 und bei der Dpm. **Ma 6**, 16—17. Teils reduziert Ma die originale Form durch Fortlassen der obersten Stimme; so fehlt bei: Serena virginum **Ma 5**, 11 das Qua., bei der Dpm. Mors morsu **4**, 24 das Tr. (und Qua.?) und bei den in F 3 st. Motetten **Ma 4**, 25 (mit anderem Text in F); **6**, 4, 6, 7 und 8 das Tr.

Ausnahmen scheinen nur die 4 Motetten **Ma 4**, 26, die in Ma singulär ist, und **6**, 3, 14 und 15 zu bilden, die in F nur 2 st. sind (F **2**, 4, 1 und 25). Es ist aber schon oben (S. 112 ff.) bez. **Ma 6**, 14 und 15 darauf hingewiesen, dass diese beiden Motetten dreistimmigen Melismen entstammen und dass für **Ma 6**, 14 die 3st. Motettenform von W_2 an oft erhalten ist; analog macht für **6**, 15 die Annahme einer verlorenen 3 st. Motettengestalt als ursprünglicher Form der Motette keine Schwierigkeit; in beiden Fällen scheint daher bereits F nicht die ursprüngliche Motettengestalt zu überliefern. So nehme ich in weiterer Analogie dazu dies auch für **4**, 26 (Ad celi) und **6**, 3 (Ne sedeas) an, da diese beiden einzigen Werke der ganzen aus 18 Motetten und 1 Doppelmotette bestehenden Haupt-Motettengruppe von Ma, bei denen bisher keine Beziehungen zu einem 3 st. Melisma oder einer 3 st. Motette erkennbar sind, wohl keine Ausnahme bilden werden.

Digitized by Google

Soweit Ma das Motetten-Repertoire der Notre-Dame-Handschriften überliefert, wurden also fast ausnahmslos, vielleicht ganz ausnahmslos nur 4- und 3st. Motetten vom Sammler des Codex berücksichtigt und zuerst wohlgeordnet in Abteilung 2 am Anfang, in den Abteilungen 4 und 5 am Schluss, dann aber in der 1. Lage von Abteilung 6 bunt mit Conductus vermischt aufgezeichnet. Bezüglich der Stimmenzahl folgen schon in Abteilung 4, deren Conductus ebenso wie die Conductus der 3. Abteilung noch die Originalgestalt behalten haben, originale und reduzierte Formen der Motetten vermischt; und das gleiche findet in noch bunterem Wechsel in der 1. Lage der 6. Abteilung statt. Ein bestimmtes Prinzip, nach dem diese Reduktionen des Oberstimmenbaus der Motetten hier vorgenommen wurden, ist nicht zu erkennen.

Besonders charakteristisch erscheint, dass die Reduktion der Stimmenzahl der Motetten hier eng mit dem gleichen auf die 3st. Conductus angewendeten Verfahren verknüpft ist, obwohl diese Veränderung der Stimmenzahl künstlerisch für beide Gattungen entgegengesetzt zu werten ist. Während sie bei den musikalisch oft fest in einander gefügten mehrstimmigen Conductus oft eine Verstümmelung bedeutet, konnte sie in der Regel bei den Motetten, wenigstens bei den aus 2st. Melismen entstandenen Motetten in der Tat durchaus ohne Schaden für die ganze Komposition vorgenommen werden; und für die Weiterentwicklung der lateinischen Motette in W_2 ist das starke Vordringen der Zweistimmigkeit auch in das bisher 3st. lateinische Motetten-Repertoire (vgl. unten) besonders bedeutungsvoll. Die Handschrift Ma bezeichnet jedoch erst ein innerlich noch schwankendes Übergangsstadium zu der Klarheit und der Konsequenz, die sich in dieser Beziehung im Repertoire von W_2 zeigt.

Auffällig ist, dass die Tenores der Motetten bis einschliesslich der vorletzten Lage fast stets fehlen. Ein Kriterium für die Zuweisung der Handschrift in eine bestimmte Entwicklungsstufe der Motette scheint mir das Fehlen der Tenores jedoch nicht abzugeben, da in dieser Beziehung keine Konsequenz in der Handschrift herrscht, wie das z. B. im Codex W_1 der Fall ist, in dem die Tenores der ältesten Motetten stets fehlen; vielmehr scheint es wie u. a. die Stimm-Reduktion so vieler 3st. Conductus nur ein Zeichen der Mangelhaftigkeit der Musiküberlieferung dieses Codex zu sein. Dass durch das Fehlen der Tenores aus Motetten, besonders aus solchen, die aus mehrstimmigen melismatischen Kompositionen dieser Tenores entstanden, keine Conductus werden, ist klar. Mit Recht hat daher Aubry die Bezeichnungen „Conductus duplex“ und „simplex“ für die hier ohne Tenores überlieferten Motetten in der 1. Fassung seines Aufsatzes (S. 341 ff.) in der Sep.-Ausg. in „des conduits et des motets mélangés“ (S. 5) verändert, wobei er die Anfänge der Motetten durch Kursivdruck von den in Antiqua gedruckten Conductus-Anfängen unterscheidet (irrig rechnet er auch hier noch S. 6 den einzigen in Ma singulären Motettentext der Hauptmotettengruppe, 4, 26: Ad celi sublimia, zu den Conductus); leider lässt Aubry dabei aber in der Sep.-Ausg. die wichtige und bei Dreves fehlende Angabe der Stimmenzahl der einzelnen Stücke in der Handschrift fort, so dass in dieser Beziehung die Fassung von Aubry's Aufsatz in der Sep.-Ausg. einen Rückschritt gegenüber der 1. Fassung bedeutet.

Dass das Repertoire des Codex Ma gegenüber dem des Codex F das jüngere ist, scheint mir besonders aus dem Umstand hervorzugehen, dass Ma statt des in F überlieferten offenbar originalen Motetustextes (Velut stelle firmamenti) der einzigen

Digitized by Google

hier in Dpm.-Form aufgenommenen Motette 6, 16—17 einen sekundären Text (O quam sancta) hat, der inhaltlich ohne Beziehungen zum T. und zum Tr.-Text (Ypocrite pseudopontifices) ist. An die Stelle eines Preisgesangs auf den pflichttreuen Priester, zu dem der den pflichtvergessenen Priester rügende Tr.-Text einen wirksamen Kontrast bildete, beides in sinnvoller Beziehug auf der Pfingstverheissung: et gaudebit [cor vestrum] aus dem Himmelfahrts-Alleluya: Non vos relinquam orphanos (M 24) aufgebaut, ist hier ein Panegyricus auf Maria getreten, der, wie die überaus weite Verbreitung beweist, viel Anklang fand, aber nicht das Original sein kann.

So scheint mir Codex Ma am passendsten zwischen F und W_2 eingeordnet zu werden.

Bezüglich der Motetten der Schlusslage ist vorläufig nur die Feststellung möglich, dass die einzige dieser Motetten, die bisher sonst bekannt ist (6, 23), dem Repertoire der sonst nur 2 st. überlieferten Motetten angehört. Über die Motette des 1. Binio ist schon oben bemerkt, dass diese Lage ausserhalb des Corpus des Codex zu stehen scheint.

IV. Paris Bibl. Nat. f. lat. 15139, früher f. St. Victor 813 (St. V).

Vor der Beschreibung von W_2, der letzten grossen Handschrift der Notre Dame-Handschriften-Gruppe ist die des Codex St. V einzufügen, da dessen Sammlung mehrstimmiger melismatischer Kompositionen von liturgischen T.-Abschnitten die eine Hauptquelle der französischen, zuerst in W_2 auftretenden Motetten ist.

Der Codex St. V ist eine Sammelhandschrift, in der für die Musikgeschichte nur die 6 Lagen f. 255—293, ein Pergamentfaszikel kleinen Formats (18 : 9,5 cm), geschrieben im 13., nicht, wie bisweilen irrig angegeben, im 12. Jahrhundert,[1]) in Betracht kommen. Aus dem sonstigen Inhalt des nur unvollständig erhaltenen Codex (erhalten sind f. 176—305; der Anfang bis f. 175 fehlt; f. 1 und 2 sind modern foliiert), dessen ursprünglicher Inhalt vollständig aus 2 alten Indices im Codex zu ersehen ist (1) f. 1—1', wohl saeculi XIV; 2) f. 2' [und 149] von Grandrue, vgl. unten und S. 146), in denen der Musikfaszikel als „Liber cantualis" bezeichnet wird, seien hier erwähnt: Werke Cicero's und Hugo's von St. Victor, ein Kommentar zum Pater noster, Credo u. s. f., in dem f. 251—252 bei einer Anzahl Textstrophen Raum für den Zusatz der Melodien gelassen, aber nicht ausgefüllt ist, und aus dem jetzt verlorenen 1. Teil des Codex Ovidiana. Wichtig für seine Geschichte sind die alten Besitzervermerke: „Jaque Bauchant .... a St. Quentin" (f. 1' und 199; vgl. über Bauchant, † gegen 1396, Delisle, Le Cabinet des Manuscrits, 1, 40; 1, 103, Anm. 4 und 3, 329) und „Jhehan du pont" (f. 254'). Der Ort seiner Entstehung ist unbekannt. In dem ausgezeichneten Bibliotheks-Katalog von St. Victor, den um 1500 Cl. de Grandrue verfasste (Paris lat. 14 767, f. 222'; vgl. Delisle, l. c., 2, 228 ff.), trägt der Codex die Signatur: kkk 22 (vgl. St. V f. 2').

[1]) Andere Partien des Codex stammen aus dem 12. Jahrhundert; vgl. L. Delisle, Bibl. de l'Éc. des Chartes, 6. série, t. 5, 1869, S. 75.

Digitized by Google

Eine ziemlich ausführliche Inhaltsangabe des musikalischen Faszikels gab 1852 Coussemaker (Hist. de l'Harm. S. 259 ff.), der in den Documents dieses Werks S. 245—246 einen kleinen altfranzösischen und S. 262—273 einen grösseren ebenfalls anonymen lateinisch geschriebenen Musik-Traktat publizierte, die beide f. 269—270 und f. 270'—275 auf dem unteren und seitlichen Rand der Handschrift nachgetragen sind, nachdem der 1. schon f. 263 an der Seite begonnen, doch schon nach dem 1. Absatz wieder abgebrochen war (vgl. über diese Theoretiker, über die das abschliessende Wort noch nicht gesprochen ist, Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 98 ff. und S. 103 f.; den ersten erwähnte schon Lebeuf, Traité hist. et prat. sur le chant ecclés. 1741, S. 84 f., danach Burney, Gen. hist. of Mus. 2, 139 u. s. f.; über Coussemaker's Vermutung betr. des Autors des 2. vgl. L'art harm. S. 171 ff. Weitere Lit. über den Codex vgl. Hist. S. 244).

Da Coussemaker ferner auf pl. 27, 1—4 der Histoire de l'Harmonie au moyen âge auch 4 mehrstimmige Werke des Codex den Monuments der „Histoire" einreiht, ist die Handschrift später mehrfach besprochen, am ausführlichsten von O. Koller (Der Liederkodex von Montpellier, Vierteljahrsschr. 4, 1888, 47 ff.), freilich (ausser in meinen eigenen Aufsätzen) stets nur auf Grund der vielfach unzulänglichen Angaben Coussemaker's, die nicht einmal das Verhältnis der Melismen zu den in margine citierten Motetten klarstellten. 1908 edierte P. Aubry f. 290' und 291 des Codex phototypisch als pl. 4 im 3. Band der Cent Motets.

Umgekehrt zur Ordnung der bisher betrachteten Handschriften beginnen hier die 1 st. Stücke; ihnen schliessen sich, abgesehen von Nachträgen, 2 Lagen mit 2- und 1 mit 3 st. Conductus an; den Schluss der letzteren bildet das einzige 3 st. liturgische Organum; dann folgen erst die 2 st. Organa, die die 5., und 40 3- und 2 st. Melismen, die die 6. Lage bilden. Auf der Seite stehen in der Regel 12, einige Male 13—14 Systeme.

1. Lage f. 255—260: 5 Werke, darunter 2 Motetten.

Die 1. Lage besteht zunächst aus 2 von der Haupthand geschriebenen Doppelblättern; sie enthalten:

1. f. 255. 1 st. Quod Jude murmuracio (in Sequenzenform); der Anfang fehlt bei Coussemaker, der als 1. Anfang eine spätere Strophe davon (O commendandi judices) nennt; das Werk ist mir sonst nicht nachweisbar.

2. f. 255'. 1 st. Inter membra singula. = 1 st. Lo B f. 12; Fauv f. 14; ferner nur der Text in der Chronik des Salimbene, der als Verfasser den Kanzler Philipp nennt. — Text: Anal. hy. 21, 116; über die weiteren Texteditionen von Montaiglon, P. Meyer und Holder-Egger vgl. unten in Kap. IX. — Mk.: Fauv.

3. f. 258. 2 st. Motette [532] Agmina milicie celestis; T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |; ebenfalls vom Kanzler Philipp gedichtet; mit Recht (vgl. oben S. 35) hier zu den 1 st. Werken gestellt. — Die identische 2 st. melismatische Gestalt des Werks folgt unten f. 292' Nr. 40. Die vollständige Konkordanz (F, W_2, Lo A, Lo B, Cl, Ba, R und Theor.-Cit.) vgl. ebendort. Text: Anal. hy. 21, 195. Mk.: Ba Nr. 6. —

Digitized by Google

Im Codex ist die T.-Bezeichnung, die zuerst mit blauer Tinte zum T.-Anfang f. 258 Sy. 13 steht, bei der T.-Fortsetzung f. 258′ Sy. 9 wiederholt, wobei irrig *A* als Initiale ausgeführt ist.

Es folgen 2 einzelne Blätter mit Nachträgen von 2 verschiedenen Händen.

4. f. 259. 3 st. Ave Maria gracia plena.

5. f. 260—260′. [Motette Nr. 499] Vivere vere si tu cupias, die mensural geschriebene Oberstimme einer Motette; den letzten Textzeilen und dem *In odorem* (aus M 45) bezeichneten T. fehlen die Noten; die Motette ist mir sonst nicht nachweisbar.

2. Lage f. 261—268: 5 2 st. Conductus und 2 1 st. Nachträge.

Dieser Quaternio enthält zunächst als Hauptinhalt eine Sammlung singulärer 2 st. Conductus.

1. f. 261. Gaude felix Francia. — 2. f. 262. Scysma mendacis Grecie (vgl. die Drucke beider Texte und die Erläuterungen von W. Meyer, Ges. Abh. 2, 332 ff. und 334 ff.; danach ist der 2. Text wahrscheinlich 1244 gedichtet, ebenso wie der erste, der „jedenfalls eng damit zusammenhängt"). — 3. f. 263′. Quasi stella matutina. — 4. f. 266. O tocius Asie gloria. — 5. f. 266′. Maria stella maris, tu inexperta maris (Ch. 11135 nennt die ersten 3 Worte als Anfang eines Marienlieds in Oxf. Laud. m. 369, 192, s. XIV, dessen Fortsetzung mir unbekannt ist).

f. 267 und 268 enthalten wieder Nachträge, die 1 st. sind. 6. f. 267. Sacrosancta hodierne lucis alme (eine bei Ch. fehlende Andreas-Sequenz; mit Ch. 17733 nicht identisch). — 7. f. 268. Gaude gaude gaude Maria virgo (vom 3. Gaude ab identisch mit dem R O 5) und anschliessend daran f. 268′ die aus dem Schluss des R entstandene Prosa: Inviolata integra (in der gebräuchlichen Melodie ähnlich der Fassung Variae preces[5] 38; vgl. ferner die oben S. 11 zu W_1 f. 211′ genannte Lit.).

3. Lage f. 269—277: 5 2 st. Conductus.

Die 3. Lage besteht aus dem Quaternio f. 269—276 und dem Blatt 277, dem vor f. 269 ein Falz entspricht. In diese Lage sind an den Rändern die beiden Traktate eingetragen; vgl. oben S. 139 f. Sie enthält eine 2. ebenfalls singuläre Sammlung 2 st. Conductus.

1. f. 269. Transf[r]etasse legitur. — 2. f. 270′. Cum sint difficilia Salomoni tria. — 3. f. 271′. Assistricem sedium dei sapienciam. — 4. f. 274. Jherusalem accipitur, mit *Benedicamus domine* schliessend. — 5. f. 275′. Queris quid me moveat. — f. 277 Sy. 7 ff. und f. 277′ sind frei.

4. Lage f. 278—281: 5 3 st. Kompositionen.

Dieser Binio enthält: 1. f. 278. Quis imponet terminum laudibus Marie. — 2. f. 279. Marie qui graciam. — 3. f. 280′. Benedicamus domino (vgl. Band II: Benedicamus domino, Anhang Nr. 3). — 4. f. 281. Custodi nos domine. Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 4.

Digitized by Google

5. f. 281'. (M 61*) All. Ecce jam, das einzige 3st. Organum der Handschrift, dessen T. f. 282' auch 2st. komponiert erscheint. — Teile: 1. Ecce; T. si 3 li |.

5. Lage f. 282—287: 10 2st. Organa.

Mit dem Notre Dame-Repertoire stimmen nur die 2 ersten Texte dieses Ternio überein, die aber hier ganz abweichend komponiert sind; die mehrstimmige Komposition der übrigen Stücke dieses Repertoires ist singulär.

1. f. 282. (M 3). (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva me. (Gr.) Sederunt. — Teile: 2. Domine; T. 3 si | 3 li 2 li |. — 3. Deus meus; T. 3 li | si |. — 4. Sederunt II; T. unregelmässig.

2. f. 282. (M 4). All. Video celos. — Teile: 5. Video; T. 2 si | 3 li |. — 6. Per; T. 3 li | 3 li 2 li |. — 7. f. 282'. Stantem Nr. 3; T. 3 li 2 li | 3 li |. — 8. A dextris Nr. 2; T. 3 li |. — 9. Virtu Nr. 2; T. 3 si | 3 li 2 li |.

3. f. 282'. (M 61*). All. Ecce jam (vgl. oben f. 281' die 3st. Komposition von M 61*). — Teile: 10. Ecce; T. si 3 li |.

4. f. 282'. (O 42*). (℟) Patefacte sunt. (℣) Vidit beatus Stephanus. Gloria.

5. f. 283'. (O 43*). (℟) Ne mag[n]itudo (*n* fehlt im Codex). (℣) Nam virtus. Gloria.

6. f. 284. (M 62*). (Gr.) Qui operatus est. (℣) Gracia dei. (Gr.) Qui operatus est.

7. f. 284'. (M 63*). All. Magnus sanctus Paulus. All. — Teile: 11. Magnus; T. 3 li |. — 12. Paulus; T. 3 li |. — 13. f. 285. Vas electionis; T. 3 li | mit Abweichungen. — 14. Dig; T. 3 li 2 li |. — 15. Alleluya II; T. si | 3 li |.

8. f. 285. (O 44*). (℟) Bonum. (℣) Scio cui credidi. Gloria.

9. f. 286. (M 64*). All. Ne partatur (so im Codex) Christo.

10. f. 286'. (M 65*). All. Corpus beate virginis et martyris. — Teile: 16. Agmina Nr. 1; T. 3 si | si |. — Vgl. über dieses Katharinen-All. oben S. 107.

Der Schluss des Melismas auf dem letzten Wort Agmina und weitere Noten f. 287' sind getilgt und nur noch einiges zu erkennen. Der Rest der Seite ist frei.

Die Zusammensetzung dieses kleinen Organum-Repertoires, in dem 3 oder 5 Kompositionen sich auf S. Stephanus (Nr. 1, 2, 4 und vielleicht auch das 2st. und 3st. All. Ecce) und 4 (Nr. 5—8) auf S. Paulus beziehen, deutet wohl darauf hin, dass diese Organa für eine spezielle Verwendung geschrieben sind. Der geschichtliche Nachweis, dass mindestens die 2 der Zeit Ludwigs IX. entstammenden Conductus f. 261 ff. später als die Conductus des Notre Dame-Repertoires entstanden, wird durch die Untersuchung des musikalischen Stils dieser Werke (sowohl der Conductus wie der Organa) durchaus bestätigt. An dieser Stelle kann ich nur darauf hinweisen, dass die T.-Bildung der Organa durchgehends ein späteres Entwicklungsstadium aufweist, als das der Perotinischen Organa ist.

Organale T.-Bildung kommt hier nur mehr an wenigen Perioden-Anfängen und -Schlüssen vor; fast ausschliesslich herrschen der Rhythmus $\sigma\gamma$ bezw. si oder

Digitized by Google

modale Rhythmen, die oben vollzählig genannt sind. Unter den letzteren spielen die im Notre Dame-Repertoire prävalierenden Rhythmen: 3 li | (Nr. 8 und 11—13) und 2 si | 3 li | (Nr. 5) eine durchaus untergeordnete Rolle; meist sind andere, z. T. komplizierte Modi verwendet, darunter ein in den Clausule des Notre Dame-Repertoires überhaupt nicht vorkommender Modus (* bezeichnet). Es verlaufen in Perioden von je 4 Tönen Nr. 1 und 10: si 3 li |; Nr. 15 und 3: si | 3 li | bezw. 3 li | si |; Nr. 16: 3 si | si |; von je 5 Tönen Nr. 14: 3 li 2 li |; von je 8 Tönen Nr. 6 und 7: 3 li | 3 li 2 li | bezw. 3 li 2 li | 3 li |; Nr. 2 und 9: *3 si | 3 li 2 li |. Die T. der Officium-Stücke sind nie modal gebaut; bei den Messstücken herrscht umgekehrt in den V von Nr. 2, 3 und 7 fast durchgehends modale T.-Rhythmik.

Ähnlich fortgeschritten zeigt sich die T.-Rhythmik auch in den Melismen der 6. Lage; vgl. indessen unten S. 145.

6. Lage f. 288—293: 2 3st. und 38 2st. Melismen.

Die 40 3- und 2st. Melismen des den musikalischen Teil der Handschrift abschliessenden Ternio haben für die Entstehung der französischen Motette nach dem Vorbild der lateinischen Motette grundlegende Bedeutung.

Coussemaker sagt (Hist. S. 260) von dieser Sammlung „von 40 pièces à 2 et 3 parties portant un caractère et un cachet tout particuliers" irrig: „Elles forment de curieux spécimens du genre de déchant, appelé par quelques auteurs déchant avec paroles différentes." Er gibt zwar am Schluss seiner Beschreibung an: „Les paroles latines sont écrites sous la partie de ténor, et celles du déchant se trouvent à la marge, en regard de chaque pièce"; er betont also richtig, dass die französischen Werke nur am Rand vermerkt sind, wobei aber auch diese Angabe hier insofern irreführend ist, als daraus nicht klar hervorgeht, dass nur die Anfänge, nicht die ganzen Texte der französischen Lieder, am Rand angegeben sind. Im Widerspruch zur Handschrift sind aber in seinen 3 Beispielen dieser Melismen in der alten Notation die französischen Anfänge dem Du. bezw. dem Du. und Tr. direkt untergelegt (pl. 27, 1—3; Coussemaker nennt diese Wiedergaben irreführend „des copies fac-simile"), so dass auch die späteren Forscher, da eine neue Untersuchung der Handschrift selbst von musikhistorischer Seite seit Coussemaker bisher nicht bekannt geworden ist, allgemein irrig annahmen, diese Melismen seien „Diskante mit verschiedenen Texten".

In der Tat sind diese Melismen aber nur die Quellen zu den am Rand angegebenen französischen Motetten, deren Texte sich — wie mir die Übertragung sämtlicher 40 Melismen und ihr Vergleich mit den französischen Motetten, soweit deren musikalische Fassung mir vollständig zugänglich war, zeigte — diesen Melismen-Oberstimmen nicht so verhältnismässig einfach anschmiegen, wie das in der Regel bei den lateinischen Motetten der Fall ist, sondern vielfach erheblichere Änderungen in der melodischen und rhythmischen Disposition der Melismen-Oberstimmen mit sich bringen. So liegen für die französischen Motettentexte fertig brauchbare Motettenstimmen in diesen Du. bezw. Du. und Tr. meist — mindestens Nr. 15 und 40 bilden Ausnahmen von der Regel — noch nicht vor.

Digitized by Google

Träfe diese Erklärung des zwischen den St. V-Melismen und einer grösseren Anzahl französischer Motetten bestehenden musikalischen Verhältnisses auch für das Gros dieser Melismen nicht zu, so wäre man zu der Annahme genötigt, in diesen Melismen Umarbeitungen, und zwar mehrfach tiefer eingreifende Umarbeitungen einer Reihe von französischen Motetten in liturgische Melismen zu erblicken, was mir völlig ausgeschlossen erscheint.

Die meisten dieser Melismen unterscheiden sich in mehreren Punkten von den zweifellos liturgisch gesungenen Melismen der Notre Dame-Handschriften wesentlich, wenn auch andererseits Nr. 15 als Melisma schon in F steht (F Nr. 130) und Nr. 40 mit T. und Tr. einer bereits in F vorkommenden Motette musikalisch identisch, in seiner Rhythmik also alt-liturgisch ist. Aber

1. kommt hier zuerst ein für die späteren Motetten wichtig gewordener, dem mehrstimmig komponierten liturgischen Repertoire nicht entnommener und auch in den diesem Repertoire verwandten Gesangs-Gattungen bisher noch nicht mit Sicherheit nachgewiesener T. 4 mal vor: *Fiat* (Nr. 17—20), eingeschoben zwischen die T. der Pfingst- und Himmelfahrts-Liturgien und des Festes S. Joh. Bapt. Ist es auch durchaus nicht ausgeschlossen, dass er aus einer liturgischen Quelle stammt, so kann angesichts dieser Einordnung des T. in die im übrigen innegehaltene liturgische T.-Folge seine Quelle doch wohl kaum eine bisher noch nicht nachgewiesene musikalische Fassung des ℣ *Fiat voluntas tua* zum Martins-R *Domine si adhuc* sein, wie Beyssac nach der Mitteilung von Aubry (Cent Motets 3, 59) vermuten möchte. Vielleicht ist der T. dieser 2 st. *Fiat*-Melismen aber überhaupt gar kein T., der den gleichen liturgischen Charakter wie die umstehenden T. hat; sondern es kann sich bei ihm auch zum 1. Mal um eine unabhängig von der mehrstimmigen liturgischen Verwendbarkeit dieses T. gewählte Melodie, eventuell sogar (wenn auch weniger wahrscheinlich) um eine neu geschaffene und erst vom Komponisten der St. V-Melismen „Fiat" bezeichnete Melodie handeln, die ihre Verwendung als Motetten-T. der pointierten imperativischen Bezeichnung: Fiat = „Es werde", als deren Subjekt: „die darüber zu komponierende Motette" zu verstehen ist, verdankt, eventuell, wenn neu geschaffen, beziehungsvoll so bezeichnet ist, wie es dann bei den T. der Motetten des 14. Jahrhunderts die Regel wird.

2. ist der Vortrag der Melismen nicht zum Gesang mit dem T.-Text eingerichtet, wie das in den Notre Dame-Handschriften stets der Fall ist. Es fehlen in den St. V-Melismen stets nicht nur die „Silbenstriche" (vgl. oben S. 49), die allerdings auch in den liturgischen Organa von St. V nicht gesetzt sind, in denen als Gliederungsstriche nur Striche nach der letzten Note eines Worts oder einer Wortgruppe aus 2 Worten wie *a dextris*, *et filio* u. ä. stehen; sondern es ist auch in den Melismen durchweg die reguläre T.-Ligierung auch über Töne ausgedehnt, die zu 2 verschiedenen Silben gehören, was in den liturgischen Organa von St. V nicht vorkommt, da in diesen beim Eintritt einer neuen Textsilbe sowohl der T. wie das Du. bezw. Du. und Tr. stets die reguläre Ligierung unterbrechen. So ist, wenn auch in den St. V-Melismen die T. fast ausnahmslos sorgfältig nur mit den Silben bezeichnet sind, die in der Tat zu dem verwendeten Ausschnitt gehören, während schon W_2 oft die unvollständigen

Digitized by Google

Worte ergänzt und später die Ungenauigkeit der T.-Bezeichnungen immer grösser wird, und wenn auch hier in St. V noch die Textsilben der T. durchweg ungefähr unter den Anfangstönen der Melodien der einzelnen Silben stehen, während es später Sitte wird, die ganze T.-Bezeichnung ohne Rücksicht auf die originale Textunterlage zusammenhängend geschrieben dem Anfang des T. unterzulegen, doch aus der Art der Aufzeichnung der Handschrift die ursprüngliche Textunterlage der T.-Silben unter die T.-Melodie nicht genau zu erkennen. Es liegt somit hier bezüglich der T.-Behandlung ein Übergangsstadium vom alten in allen Stimmen mit dem gleichen Text gesungenen Melisma zur T.-Behandlung der französischen Motette vor, in der dem T. keine selbstständige textliche Bedeutung mehr zukommt, in der aber zunächst die liturgischen T. als Stützstimmen der Motette, mit ihren originalen Bezeichnungen versehen, aber ohne diesen Text vorgetragen, ebenso wie für die lateinischen Motetten weiter verwendet werden.

3. Ebenso ist die mehrfache Wiederholung der T.-Silben zu den Wiederholungen der Melodie des T. nicht der liturgischen Praxis entsprechend, da in dieser der Text auch dann nur einmal geschrieben und gesungen wurde, wenn die Melodie zu einer oder mehreren Silben, was oft vorkam, ein oder mehrere Male wiederholt wurde.

4. Den moderneren rhythmischen Charakter der T.-Modi, zu dem gerade der T.-Modus in den nachweislich älteren Kompositionen Nr. 15 und 40 deutlich kontrastiert, bespreche ich am Schluss der Beschreibung der Melismen; nur die chronologische Seite dieser Frage ist schon hier zu berühren. Scheint es mir unbedenklich, mit der Ansetzung der Entstehungszeit der Organa von St. V nötigenfalls bis in das 5. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts herunterzugehen, in dem die Conductus f. 261 ff. entstanden, so ist das Gleiche auch für die hier neuen Melismen nicht möglich, da die aus ihnen abgeleiteten Motetten bereits in der inhaltlich ältesten bisher bekannten französischen Motetten-Handschrift, in W_2, in sehr stattlicher Zahl vorkommen und auch die jüngsten Bestandteile des französischen Repertoires von W_2 nicht erst aus diesem Jahrzehnt stammen können. So ist anzunehmen, dass die 6. Lage ebenso wie die 1. einer wesentlich älteren Epoche angehört als die 2.; in ihr liegt das Werk einer von Perotin lebhaft angeregten, auf Grund dieser Anregungen aber selbstständig und originell weiterschaffenden Künstlerpersönlichkeit aus der Regierungszeit des Königs Philipp August vor.[1])

[1]) Ob die St. V-Melismen in Paris oder an einem anderen nordfranzösischen Ort entstanden, ist ebenso unbekannt wie der Entstehungsort der Handschrift St. V; die Bezeichnung: „St. V-Melismen" ist von mir nur als bequeme Abkürzung gewählt. — Ob im Kloster St. Victor in Paris, dessen geistiges und künstlerisches Leben bekanntlich besonders im 12. Jahrhundert in hoher Blüte stand, auch die mehrstimmige Musik gepflegt wurde, ist bisher noch nicht sicher bekannt. Die Behauptung in dem von O. Koller unterzeichneten Artikel: Leoninus in Eitner's Quellen-Lexikon (6, 1902, S. 141), dass Magister Leoninus von Notre Dame „im Fabricius" „Priester und Kanonikus an St. Victor zu Paris um 1154 genannt" werde, ist falsch und beruht nur auf einer Verwechselung des Leoninus mit dem Dichter Leonius († 1187; Fabr., Bibl. lat. 2, 1858, S. 551; vgl. auch Gall. Christiana 7, 669); der Musiker Leoninus ist von Fabricius, l. c., überhaupt nicht genannt. (Auch das weitere Citat Koller's l. c., das Band- und Seitenzahl von Fabricius irrig mit Gerber verbindet: „Gerber 2, 551 in Cotto's Traktat" ist ein mir aber vorläufig nicht rektifizierbarer Irrtum.)

Digitized by Google

In der Aufzeichnung der Textworte der 6. Lage lassen sich deutlich 4 Stadien unterscheiden. Eine 1. Hand schrieb sämtliche unter den T.-Zeilen stehende Textworte; ihr Verhältnis zu der Hand, die die einheitlich geschriebenen Noten aufzeichnete, muss offen bleiben; eventuell ist beides von der gleichen Hand geschrieben. Eine in Schriftcharakter und Tinte völlig abweichende 2. Hand schrieb später die Textanfänge von 32 französischen und 1 provenzalischen Mot. und 1 französischen Tr. auf die Ränder, stets in der Höhe der Stimmen, denen später diese Texte untergelegt wurden, beginnend; ohne derartige Textanfänge blieben zunächst: die Tr.-Zeile von Nr. 1 und die Du.-Zeilen von Nr. 3, 10, 13, 16, 25, 26 und 34. Dann wurden mit anderer Tinte eventuell von der 2., sonst von einer 3. Hand Motetus-Textanfänge zu Nr. 10 und 13 nachgetragen. Endlich setzte eine neue Hand die von ihrer 1 oder 2 Vorgängerinnen geschriebenen Textanfänge Nr. 13—15, 17 und 18 weiter fort; doch sind in allen 5 Fällen die Zufügungen dieser Hand falsch, da sie nicht den Motettentext-Fortsetzungen entsprechen. Warum sich diese letzten Nachträge auf die Gruppe Nr. 13—18 (mit Ausnahme von Nr. 16, das überhaupt keinen Marginal-Eintrag hat) beschränken, ist nicht ersichtlich.

Es scheint mir nun kein Zufall zu sein, dass die 2. Hand sämtliche ersten Zeilen der 5 Recto-Seiten (Tr. von Nr. 1 und Du. von Nr. 10, 16, 25 und 34) frei liess; sie tat es anscheinend nur, um für die Foliierung des dem Format nach ja ziemlich kleinen Codex genügend Platz zu lassen. Auch das Fehlen eines Textanfangs zu Nr. 26 wird sich ähnlich damit erklären, dass, da f. 291 Sy. 5 2 Dupla, die von Nr. 26 und 27, beginnen, in der Höhe der Du.-Zeile nur für einen Textanfang Platz war. Jedenfalls ist nicht anzunehmen, dass in allen diesen 6 Fällen dem Schreiber die Anfänge der betreffenden Motettentexte nicht bekannt waren. Kannte er für Nr. 1 den Motetus-Anfang, so musste er auch den Tr.-Anfang kennen, da die aus Nr. 1 abgeleitete Motette in Musik-Handschriften nur als Doppel- oder Tripelmotette erhalten ist; und da für Nr. 10, 25, 26 und 34 die betreffenden Motetten in den gleichen Handschriften W_2 und N überliefert sind, in denen die grosse Mehrzahl der übrigen Motetten zuerst vorkommt, waren wohl auch diese Motetten dem 2. Schreiber bekannt. Für Nr. 3 ist die Motette bisher nur in Mü A nachweisbar, so dass hier eher anzunehmen ist, dass der Schreiber diese Motetten-Verwendung nicht kannte. Der spätere Nachtrag des Motettenanfangs zu Nr. 13 ist leicht erklärlich, da auch diese Motette in R und N steht; der zu Nr. 10 ist dagegen eine Inkonsequenz, da er den für die Foliierung reservierten Raum in Anspruch nimmt.

Die Foliierung stammt ebenso wie der 2. die Foliozahlen citierende Index von Cl. de Grandrue (vgl. oben S. 139); während die übrigen Foliozahlen an der gleichen Stelle in der rechten oberen Ecke der Seiten stehen, wie in den nichtmusikalischen Teilen der Handschrift, fand die Foliozahl 289 nur wesentlich tiefer unter dem Textanfang zu Nr. 10 Platz.

Ob Rasuren in den Marginal-Nachträgen vorhanden sind, ist bei dem abgegriffenen Zustand des Pergaments nicht zu entscheiden.

Das Resultat dieser Untersuchungen ist also, dass das Fehlen von Textanfängen zum Tr. Nr. 1 und zu den Du. Nr. 16, 25 und 34 und wohl auch zum Du. Nr. 26 nur

Digitized by Google

aus äusseren Rücksichten veranlasst ist und dass für die Inkongruenz der nachträglich zugefügten Fortsetzungen der Anfänge zu Nr. 13—15, 17 und 18 mit den Fortsetzungen der Motettentexte nicht die gut orientierte 2. Hand die Verantwortung trägt. Da für das Tr. Nr. 1 und die Du. Nr. 3, 25, 26 und 34 die betreffenden Tr.- bezw. Mot.-Texte bekannt sind, ist abgesehen von dem nicht mehr ganz lesbaren Mot.-Anfang zu Nr. 4 und dem aus der Art der sonstigen Anfänge herausfallenden Anfang zu Nr. 37 nur der Mot.-Anfang zu Nr. 16 bisher noch unbekannt. Die vollen Motettentexte fehlen ausser für Nr. 4, 16 und 37 auch noch für Nr. 11, 20, 32 und 39; leider sind vom Codex Mü A, der für die sonst unbekannte und auch in St. V in mg. nicht angegebene Motette zu Nr. 3 das diese Motette nicht enthaltende Repertoire von W_2, R, N und Mo ergänzt, die Teile, die die französischen Motetten über die in St. V Nr. 4—39 verwendeten T. enthielten und die vielleicht analog auch hier die jetzt in unserer Kenntnis vorhandene Lücke ausfüllen würden (vgl. unten Kap. XI), nicht mehr erhalten.

Die im folgenden gegebenen Konkordanzen deuten, um, wie überall im vorliegenden Werk, auch hier eine rasche Übersicht über die gesamte Geschichte dieser ihrer Entstehung oder ihrer neuen Verwendung nach geschichtlich zusammengehörigen Gruppe von Werken zu geben, die Geschichte der einzelnen Kompositionen in Motettenform, soweit mir bisher bekannt, erschöpfend an. Die Aufzählung der mit St. V-Werken zusammenhängenden Motetten in Mo durch Coussemaker (L'art S. 155) und Koller (Vierteljahrsschr. 4, 48 f.), der ebenso wie Coussemaker die St. V-Melismen irrig schon für Motetten selbst, nur in älterer Form, hält, ist nicht vollzählig und z. T. fehlerhaft; u. a. sind die mit ? versehenen Nachweise Koller's zu Nr. 7 und 11, die ähnlich anfangende Texte trotz ihrer Zugehörigkeit zu musikalisch verschiedenen T. zusammenstellen, zu streichen. Coussemaker's T.-Angaben (Hist. S. 260 ff.) sind mehrfach nicht korrekt.

Ausnahmsweise bemerke ich bei der Angabe der T.-Modi hier auch eventuelle kleine Abweichungen vom regulären Modus am Beginn oder am Schluss, während sonst die Modi-Angaben sich nur auf den herrschenden Modus beziehen und gelegentliche kleinere Abweichungen unberücksichtigt lassen. — Ich gebe den Wortlaut der Marginal-Einträge im Codex vollständig. Die Auflösungen der Abkürzungen sind kursiv gedruckt. Die zuletzt nachgetragenen irrigen Textfortsetzungen stehen in ⟨⟩. Den Marginal-Einträgen sind die Motetten-Nummern des Repertorium vorgesetzt. — Da die in den T.-Bezeichnungen der Melismen mehrfach vorkommenden Textwiederholungen in den Motetten-Handschriften durchweg ebenso wie die längere T.-Bezeichnung Nr. 1 durch einfache, aber auffällig oft inkorrekte T.-Bezeichnungen ersetzt sind, empfahl es sich, hier durchgehends auch die abweichenden T.-Bezeichnungen der einzelnen Handschriften zu nennen.

Ein erschöpfender Hinweis auf die textlichen und musikalischen „Refrain"-Elemente in den französischen Motetten kann hier noch nicht gegeben werden; so merke ich nur diejenigen Fälle an, in denen eine mir bestimmt nachweisbare, musikalisch nach der einen oder der anderen Seite beachtenswerte „Refrain"-Verwendung vorliegt. Im folgenden Verzeichnis verweist die Abkürzung: ϱ auf die Besprechung der be-

Digitized by Google

treffenden Werke in der zusammenhängenden Behandlung der in den zu den St. V-Melismen gedichteten französischen Motetten vorkommenden „Refrains" am Schluss des Kapitels (unten S. 155 ff.).

Vgl. ferner die Vorbemerkungen zu den Motettenfaszikeln von F (oben S. 103).

Nr. 1 und 2 sind 3 st.

f. 288. 1. Et vide et inclina aurem tuam (aus M 37): 3 li | (3 li 2 li | beginnend und schliessend).

in mg. des Du.: [480] Dieus ie n'i puis la nuit dormir; in mg. des Tr. steht nur die Foliozahl (vgl. oben S. 146).

3 st. Qu. = 3 st. Dpm. mit Tr. [479] Dex je fui W_2 3, 15; Ba Nr. 28; 4 st. mit Qua. [481] Diex mout Mo 2, 29; D Nr. 14 (Mot.-Text). — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 3 aus St. V; Couss., L'art Nr. 48 aus Mo; Ba. Koller (l. c. S. 50 ff.) setzt die Fassungen Mo und St. V unter einander. — Der T. ist nur in St. V korrekt bezeichnet, irrig dagegen in W_2: Et super, in Mo: Et videbit, in Ba: Alleluya. — ϱ (der Mot. ist ein Motet enté).

2. Manere (aus M 5) Nr. 3: 2 li 2 li si | 4 si | 2 li si | (die Ligierung ist unrichtig, da der Schreiber durch die nicht-ligabeln Unisoni der 1. und 3. Gruppe in der 1. Periode in Verwirrung geriet und nun in ähnlicher Ligierung fortfuhr; sie ist zu verbessern in: 3 li 2 li | 4 si | 3 li |. Auch in den Motetten ist der T. nirgends korrekt ligiert, wenn auch die irrige Ligierung von St. V nirgends übernommen ist).

in mg. des Tr.: [74] De la vile issoi pensant; in mg. des Du.: [75] A la uile vne ville a q*ui* pre*nt*.

3 st. Qu. = 3 st. Dpm. W_2 3, 19; R Nr. 17—18; N Nr. 40—41; identisch: Tr. [76] In mari und Mot. [77] Gemma Mo 4, 61; 2 st. In mari Fauv f. 2'. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 phot. R Nr. 17 und Anfang von R Nr. 18. — Der T. ist in W_2 irrig: Ne, in N irrig: Manete bezeichnet.

Nr. 3—40 sind 2 st.

Aus M 5. 3. Manere Nr. 11: 3 li | 3 si |. Eine Angabe in mg. fehlt (Couss. S. 260 gibt irrig ‚A la uile' erst hier an). = [78] En doce dolor 2 st. Mü A Nr. 15.

Aus M 13. 4. Domino Nr. 13: 3 li | (si | beginnend und schliessend). Die Angabe in mg. [139], die Couss. ganz fortlässt, ist nicht mehr deutlich lesbar; ich lese: lis ..... ais r(?) e(?)stoi. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

5. In seculum In seculum Nr. 15: a. 3 li |; b. 2 li 3 li | (3 li | beginnend). In mg. [144] Trop m'a am*ors* assalli. = 2 st. W_2 4, 79; N Nr. 85; Mo 6, 220; identisch [145] Peto 2 st. W_2 2, 66.

Aus M 14. f. 288'. 6. Immolatus Immolatus Immola: a. 3 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li |; b. 3 li | 3 li 2 li 2 li | (am Schluss ist vor dieser Periode, als die Anfangstöne zum 3. Mal einsetzen, die Gruppe: 3 li 2 li | eingeschoben; vgl. unten). In mg. [237] Que demandes uous q*u*ant uos. = 2 st. W_2 4, 67 (T. Latus). — ϱ.

Digitized by Google

Aus M 17. 7. Et tenue Nr. 4: 2 li 3 li | (2 mal: 2 li 2 li si |; si | beginnend). In mg. [251] Ne sai ou *con*fort prendrai. = 2 st. N Nr. 55 (T. Et tenuerunt).

Aus M 26. 8. Ille vos docebit (im Codex: docebet). doce („bet. doce" scheint im Codex nachgetragen): 3 li 2 li |. In mg. [352] Je m'estoie mis en voie. = 2 st. Mo 6, 242 (T. Docebit); V f. 38 (nur Mot. ohne Noten). — ρ.

9. Cebit doce Nr. 7: 2 li 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet 2 mal: 2 li 2 li 2 li si |). In mg. [353] Pour coi m'aues uos done mari. = 2 st. Mo 6, 243 (T. Docebit docebit); 3 st. Dpm. mit Tr. [354] Je me doi Tu Nr. 22 (T. Docebit).

f. 289. 10. Doce Nr. 8 (korrekter hiesse der T.: Vos doce): 3 li 2 li 2 li | (si | si | beginnend). In mg. [350] Lies est (wie der Motetten-Anfang zu Nr. 13 später als die übrigen Anfänge nachgetragen); darunter steht die Foliozahl (vgl. oben S. 146). = 2 st. R Nr. 40; N Nr. 71 (Lies est cil ki el pais va; T. Docebit).

11. Docebit Nr. 9: si. In mg. [358] En*con*tra le nouuel tans d'este. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 27. 12. Amoris Nr. 6: 2 si (NB.) | 3 si | (die 1. Note der 1. Gruppe hat regelmässig den breiteren Kopf der Maxima). In mg. [366] Amours m'a asegure d'un ge*n*t secours. = 2 st. R Nr. 23; N Nr. 46.

Aus M 25. 13. Perlustravit: a. 2 si | 4 li || 2 si | 3 li ||; b. 2 li 3 li | 3 li |. In mg. [341] Ales quointement ales ⟨*por* les mesdisans d .....⟩ (Couss. las noch das letzte Wort: desves. Auch der Anfang ist wie bei Nr. 10 später als die übrigen Anfänge nachgetragen; vgl. oben). = 2 st. R Nr. 31; N Nr. 58. Textfortsetzung der Motette: ke je voil amer.

Aus M 24. **f. 289'.** 14. Et gaudebit. et gaudebit. et gaude Nr. 6: a. 2 si | 3 li |; b. 3 li pl 2 li | 3 li 2 li 2 li |. In mg. [327] Je me cuidai bien tenir ⟨a me*n* fin loial mari; mais j'ai t*r*oue *un* ami a cui jou me sui don*n*ee⟩. = 3 st. Dpm. mit Tr. [326] De jolif cuer W_2 3, 7; Mo 5, 116. T. Et gaudebit. Textfortsetzung des Mot.: de chanter dorenavant. — Mk.: Couss., L'art Nr. 29 aus Mo.

15. Et gaudebit. et gaude Nr. 2: 2 si | 3 li |. In mg. [319] Al cor ai vne alig*r*ance d'un fel dol enoscurade ⟨que mes (‚amis p' im Codex getilgt) maris p*ar* fai*n*gnan*c*he s'eslo*n*ge de m'amourade. mais je ferai *un* ami d'u*n* gracieus clerc ioli⟩. Das Melisma stammt aus dem Notre Dame-Repertoire: F Nr. 130. — Der hier in mg. angegebene Mot. [319] kommt nur in der 3 st. Dpm. W_2 3, 2 mit Tr. [318] ‚El mois d'avrill' vor. Identisch: 3 st. Dpm. Mot. [315] Velut mit Tr. [316] Ypocrite F 2, 40—41; Mot. [317] O quam mit Tr. [316] Ma f. 132; Ba Nr. 74; mit Tr. [318] Mo 3, 36; Cl Nr. 42; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 9; 2 st. Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Paris frç. 2193 (ohne Noten); [317] auch von Theor. cit.; [320] Memor 2 st. W_2 2, 74 b; [321] Virgo 2 st. W_2 2, 74 a. T. Et gaudebit. Textfortsetzung des Mot. [319]: per hoc s'ai al cuer pesance. — Mk.: Ba.

f. 290. 16. Et gaude Nr. 7: a. 2 si | 3 li |; b. 3 li 2 li 2 li |. In mg. steht nur die Foliozahl. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

T. Fiat (vgl. oben S. 144). 17. 6 mal Fiat Nr. 1: si | 3 li |. In mg. [795] J'ai trouue ki m'amera ⟨s'e*n* re*n*ch a dieu gra*c*e⟩. = N Nr. 94 (T. fehlt); 3 st. Dpm. mit

Digitized by Google

Tr. [796] En mai cant Tu Nr. 18; Mo 8, 320. Textfortsetzung des Mot.: s'en amour a point. — ρ.

18. 5 mal Fiat Nr. 2: 3 li 2 li | 3 li | (3 si | si | 3 li | si schliessend). In mg. [792] Merchis de cui j'atendoie secours ⟨ch'a *un* peu *tr*op demoure⟩. = 2 st. W_2 4, 57; N Nr. 81; Mo 6, 192; D Nr. 20 (nur Text); identisch [793] Unum deum 2 st. W_2 2, 73. Textfortsetzung der Motette: et aïe, m'a si del tout.

f. 290′ und 291 sind phototypisch ediert Aubry, Cent Motets 3, 1908, pl. 4.

f. 290′. 19. 4 mal Fiat Nr. 3: 2 li 3 li | 3 li | (3 si schliessend). In mg. [791] En espoir d'auoir m*er*ci q*u*'a meschief atenc. = 2 st. W_2 4, 44 (T.-Modus meist: 3 li 2 li | 3 li |); 1 st. V f. 116; V f. 25 (ohne Noten). — Mk.: Aubry pl. 4.

20. 4 mal Fiat Nr. 4: si | 3 li |. In mg. [803] Chies soutis (Coussemaker druckt: Chief soutil). — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 29. 21. Johanne Nr. 5: 3 li | (si schliessend). In mg. [393] Mainte dame est desp*er*ree. = 2 st. R Nr. 34; N Nr. 64. — Mk.: Aubry pl. 4.

22. Johan Nr. 6: 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet einmal: 2 li 2 li si |). In mg. [384] Pour noient me reprent on. = 2 st. W_2 4, 61 (T.-Modus 3 li 2 li | si |; T. Johanne); V f. 17 (ohne Noten) mit der Verfasserangabe: Gautier de Dargies. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 30. 23. Pro patribus: 3 li 2 li | 3 li |. In mg. [401] Ja n'amerai autrui de vos (Couss. irrig: d'amours). = 2 st. R Nr. 32; N Nr. 62. — Mk.: Aubry pl. 4.

T. Et in fines, dessen Textquelle noch unbekannt ist; musikalisch identisch ist: ‚Et super' aus M 66*.

24. Et in fines Nr. 1: 3 li | (3 li 2 li schliessend). In mg. [547] D'am*o*rs sont en *g*rant esmai (Couss. irrig: Dames). = 2 st. W_2 4, 34; N Nr. 86; 3 st. Dpm. mit Tr. [548] Renvoisiement Mo 5, 97. Der Motetten-T. ist ‚Et super' bezeichnet. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 aus St. V; Aubry pl. 4. — ρ.

f. 291. 25. Et in fines Nr. 2: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl u. s. f. (2 si | 3 li schliessend). In mg. steht nur die Foliozahl. = [544] Amor qi tant m'a 2 st. W_2 4, 23; 3 st. mit Tr. [545] Desconfortes Mo 5, 124; D Nr. 19 (nur Mot.-Text); identisch [546] Verbum pater 2 st. W_2 2, 72. Der Motetten-T. ist bei [546] ‚Et in fines', sonst ‚Et super' bezeichnet. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus M 37. 26. Propter veritatem veritatem: 2 li 3 li | si | (die 1. Gruppe lautet 3 mal: 2 li 2 li si |). In mg. steht nur der Motettenanfang zu Nr. 27 (vgl. oben S. 146). = [458] Quant se siet 2 st. N Nr. 84. — Mk.: Aubry pl. 4.

Aus O 16. 27. Flos filius [e]ius (‚e' fehlt irrig im Codex). eius Nr. 9: 2 si | 3 li | (die Schlussgruppe ist abweichend). In mg. [666] On dist q*ue* i'ai ame. sup*er* flos (die Angabe: „über dem T. Flos" ist nötig, da Nr. 26 in derselben Zeile steht). = 2 st. W_2 4, 56 (Text-Var.: L'en dit). — Mk.: Aubry pl. 4.

28. Eius. eius Nr. 10: 2 si | 3 li |. In mg. [657] E bergier. = 2 st. (wohl 3 st. beabsichtigt) W_2 3, 16; 3 st. Dpm. mit Tr. [658] Par un matinet Mo 5, 145; Ba Nr. 41; 4 st. mit Qua. [658] und Tr. [659] He Sire Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; D f. 219

Digitized by Google

(nur Text [657]); [659] 2 st. W_2 4, 31; identisch [660] O vere 2 st. W_2 2, 45. — Mk.: Aubry pl. 4; Ba; Aubry 3, 35: Mo 2, 22.

29. Eeius (so im Codex). eius Nr. 11: a. 3 li | 2 si |; b. 3 li pl 2 li | (3 li schliessend). In mg. [673] *Q*uant de ma dame part. = 2 st. N Nr. 93. — Mk.: Aubry pl. 4 Anfang phot. aus St. V.

Aus M 32. f. 291'. 30. Go Nr. 15: 3 li 2 li | 3 li |. In mg. [426] Je les ai tant quises. = 2 st. N Nr. 92 (T.-Bezeichnung: Vitam aus M 48).

31. Go Nr. 16: 2 li 3 li | 3 si |. In mg. [424] En tel lieu s'est entremis. = 2 st. R Nr. 24; N Nr. 47; 3 st. Dpm. mit Tr. [425] Onques Mo 5, 100 und 126. T. Virgo. — Mk.: Aubry, Rythm. 13, Schluss phot. aus R. — ϱ.

32. Go Nr. 17: a. 3 si | 3 li |; b. si | 3 li |. In mg. [430] En quel lieu *que* mes cuers soit. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 34. 33. Reg Nr. 21: si. In mg. [447] Lonc le rieu de la fontaine. = 2 st. N Nr. 77. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 1 aus St. V mit der T.-Bezeichnung: Regnat statt Reg (S. 261 f. nennt Coussemaker die T. von Nr. 33 und 34 irrig: Regnatur).

f. 292. 34. Reg Nr. 22: 3 li 2 li 2 li | 4 si |. In mg. steht nur die Foliozahl. = [446] Dusques chi 2 st. N Nr. 52. — ϱ.

Aus M 22. 35. Portare portare portare Nr. 3: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl 2 li pl u. s. f. In mg. [272] Dame douce sans pitie. = 2 st. W_2 4, 35; R Nr. 19; N Nr. 42; Mo 6, 188. Der Mot.-Text beginnt überall: Douce dame. T.-Bezeichnung in W_2: Sustinere, in Mo: Sustine.

Aus M 49. 36. Et spera et spera Nr. 5: 3 li 2 li |. In mg. [510] *Que* pour mon re*con*fort*er*. = 3 st. Dpm. mit Tr. [509] Ne sai ou confort Mo 5, 82. — Vgl. unten S. 156.

Aus M 41. 37. In v[i]rtute (‚i' fehlt irrig im Codex) Nr. 4: si | 3 li |. In mg. [494] In invicibus (Coussemaker druckt S. 262: In indicibus). — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 51. f. 292'. 38. Et exaltavi Nr. 8: 3 li 2 li | 2 si |. In mg. [519] Bele sans orguel. = 2 st. W_2 4, 25; 3 st. Dpm. mit Tr. [520] A ce qu'on Mo 5, 93; Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15; Paris frç. 12581 f. 87' (nur Mot.-Text). T.-Bezeichnung in Mo: Et, in Ba: Confitebor (aus M 12). — Mk.: Ba. — ϱ.

Aus M 53. 39. Et florebit Nr. 4: si | 3 li. In mg. [527] Grant ta*n*s a *que* i'ai m*er*ci. — Die Motette ist mir noch nicht nachweisbar.

Aus M 65*. 40. Agmina Nr. 2: 3 li | 2 si |. In mg. [537] L'autrier cuidai auoir. — Mit dem hier in mg. angegebenen provenzalischen Text kommt die Du.-Stimme nur 1 st. R f. 199 vor (Feststellung auf grund des von Herrn Dr. J. B. Beck gesammelten Korpus der Troubadours-Melodien; vgl. Beck, Die Melodien der Troubadours, 1908, S. 27, 36 und 65 ff.). Das Melisma ist identisch mit dem T. und der in F als Tr., in allen übrigen Handschriften als Mot. aufgezeichneten einen bezw. einzigen Oberstimme der vom Kanzler Philipp gedichteten Motette [532] Agmina milicie celestis 3 st. F 1, 24; W_2 1, 1; Lo A f. 91; 2 st. St. V f. 258; Lo B f. 45; mit neuem Tr. [533] Agmina milicie candencia Ba Nr. 6; mit neuem Tr. [534] Agmina

Digitized by Google

fidelium cit. von Odington und Handlo (C. S. 1, 248 und 402); identisch [535] Quant froidure 3 st. W_2 1, 13; mit Tr. [536] De la virge Cl Nr. 28—29. — Text [537]: Romania 22, 401. — Mk.: Ba. — Vgl. oben S. 107 ff.

f. 293. Der Schluss des Melismas Nr. 40 auf Sy. 1—3 ist getilgt (vgl. oben l. c.); ebenso weitere Noten; der Rest der Seite und f. 293′ ist frei.

Die Modus-Bildung der T. der St. V-Melismen unterscheidet sich wesentlich von der der T.-Modi der liturgischen Melismen und der lateinischen Motetten. Die einfachen Haupt-Modi der Werke der Notre Dame-Handschriften sind nur spärlich vertreten. Der 3. Modus (𝅘𝅥·𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅘𝅥·) kommt überhaupt nicht vor; sämtliche Oberstimmen bewegen sich im 1. oder 2. Modus. Die Zahl der vorkommenden Formen der T.-Modi beträgt nicht weniger als 21, wobei diejenigen Modi-Formen unter eine Nummer subsumiert sind, die 1) nur in der Schreibung differieren, 2) nur in der Ausprägung des 1. oder 2. Modus bei gleicher Periodenbildung variieren, 3) bei einem Bau der Perioden aus 2 Gruppen nur darin unterschieden sind, dass die T.-Durchführungen wechselnd mit der einen oder der anderen Gruppe beginnen, und 4) in 3teilig disponierten Melismen in allen 3 Teilen eine Periodenbildung aus der gleichen Zahl von Tönen in 3fach verschiedenem, lebhafter werdendem Rhythmus durchführen. (Mit * sind im folgenden die bisher noch nicht in Motettenform bekannten Werke bezeichnet.)

Diese 21 Formen sind:

1. si = 𝅘𝅥·𝅘𝅥·𝅘𝅥· u. s. f. in Nr. *11 und 33; beide Du. stehen im 1. Modus.
2. a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 2 li pl 2 li pl ... ohne Pausen = a. 𝅘𝅥·𝅘𝅥·|𝅘𝅥·-·|; b. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝄽| bezw. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯-|; c. 𝅘𝅥𝅯|𝅘𝅥𝅯ⁱ 𝅘𝅥𝅯|𝅘𝅥𝅯ⁱ bezw. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯ⁱ|𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯ⁱ| in Nr. 25 (1. Modus) und 35 (2. Modus); in beiden Fällen kommen in der 3. Durchführung mehrere Unregelmässigkeiten vor.
3. Tenores im 5. Modus.

3a. 2 si | 3 li | = 𝅝·|𝅘𝅥·-·|𝅘𝅥·𝅘𝅥·|𝅘𝅥·-·| und 3b. 3 li | 2 si | = 3a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 15 und 40; beide Dupla stehen im 1. Modus. Diese ältere Schreibung dieser alten Modus-Form kommt in St. V, was sehr beachtenswert erscheint, nur in den beiden nachweislich älteren Kompositionen Nr. 15 und 40 vor.

3c. 2 si | 3 si | in gleicher Bedeutung wie 3a, aber in jüngerer Notation, in der die 1. simplex der 1. Gruppe stets den breiteren Kopf der Maxima hat und die Ligatura ternaria für 3 Töne im 5. Modus nicht mehr verwendet ist, kommt nur einmal in Nr. 12 vor; das Duplum steht im 1. Modus.

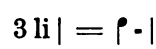
4—7. Der T. verwendet allein oder mit einer oder mehreren simplices wechselnd den 1. Ordo des 1. oder 2. Modus: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝄽| bezw. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯-|.

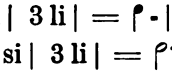
4a. 3 li | = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝄽| in Nr. 1 und 24 (Nr. 25b vgl. unter 2).

4b. 3 li | = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯-| in Nr. *4, 5a und 21 (Nr. 35b vgl. unter 2).

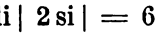
5a. si | 3 li | = 𝅘𝅥𝅯𝄽|𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝄽| in Nr. 17 und *39; dazu ist wohl auch der Schluss von Nr. 18 zu stellen.

Digitized by Google

5b. si| 3 li| =  in Nr. *20, *32b und *37.

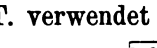
6a. 2 si| 3 li| =  in Nr. 14a, *16a, 27 und 28.

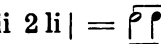
6b. 3 li| 2 si| = 6a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 29a.

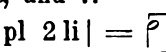
7a. 3 si| 3 li| =  in Nr. *32a.

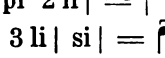
7b. 3 li| 3 si| = 7a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 3.

8—14. Der T. verwendet als grössten Ordo den 2. Ordo des 1. oder 2. Modus.

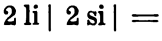
8a. 3 li 2 li| =  in Nr. 8 und 36.

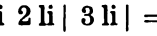
8b. 2 li 3 li| =  in Nr. 5b, wo dieser Ordo der 1. Durchführung im 1. Ordo folgt, und 7.

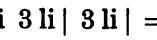
9. 3 li pl 2 li| =  in Nr. 29b.

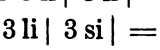
10. 2 li 3 li| si| =  in Nr. 22 und 26.

11. 3 li 2 li| 2 si| = in Nr. 38.

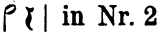
12a. 3 li 2 li| 3 li| =  in Nr. 18, 23 und 30.

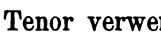
12b. 2 li 3 li| 3 li| =  in Nr. 13b und 19.

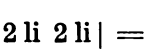
13. 2 li 3 li| 3 si| =  in Nr. 31.

14. 2 li 2 li si| 4 si| 2 li si| irrig statt 3 li 2 li| 4 si| 3 li| =  in Nr. 2 (vgl. oben S. 148).

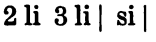
15—19. Der Tenor verwendet als grössten Ordo den 3. Ordo des 1. oder 2. Modus.

15. 3 li 2 li 2 li| =  in Nr. 10 und *16b.

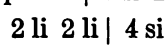
16. 2 li 2 li 3 li| si| =  in Nr. 9.

17. 3 li| 3 li 2 li 2 li| =  in Nr. 6b.

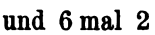
18. 3 li pl 2 li| 3 li 2 li 2 li| = in Nr. 14b.

19. 3 li 2 li 2 li| 4 si| =  in Nr. 34.

20. Der Tenor steht im 7. Ordo des 1. Modus.

20. 3 li und 6 mal 2 li| =  in Nr. 6a.

21. Der Tenor verwendet u. a. einen Ordo imperfectus.

21. 2 si| 4 li|| 2 si| 3 li|| =  in Nr. 13a.

Es kann bei dieser teilweis ausserordentlichen Kompliziertheit der meisten T.-Modi in den St. V-Melismen nicht Wunder nehmen, dass die französischen Motetten-Handschriften diese T. vielfach nur ganz entstellt oder gar nicht wiedergeben. Absichtliche Änderungen des Modus sind bisher nur von Nr. 19 und 22 bekannt, die in St. V im 2., in W_2 im 1. Modus stehen.

Die im grossen und ganzen innegehaltene **liturgische Ordnung der Tenores** der 2 st. Melismen ergibt sich übersichtlich aus der Zusammenstellung der Liturgien, denen sie entstammen: Nr. 3 aus M 5 (Joh. Ev.); 4—7 aus M 13, 14 und 17 (Osterzeit); 8—16 aus M 26, 27, 25 und 24 (Pfingstzeit und Himmelfahrt in der gerade bei den

Digitized by Google

Pfingstliturgien auch in F vorkommenden Umstellung; vgl. oben S. 82f. und 91); [17—20, vgl. oben S. 144]; 21—23 aus M 29 und 30 (Joh. Bapt. und Peter-Paul); [24—25, vgl. oben S. 150]; 26—34 aus M 37, O 16, M 32 und 34 (Marien-Liturgien); 35 aus M 22 (Inv. Cruc.); endlich 36—40 aus M 49, 41, 51, 53 und 65* (Proprium und Commune Sanctorum-Liturgien).

Es ist für die Geschichte der Entstehung der französischen Motette höchst beachtenswert, dass nicht nur diese wichtigste bisher bekannte Sammlung musikalischer Quellen der französischen Motetten, sondern auch die leider nur fragmentarisch erhaltene, unter allen bisher bekannten Handschriften in grösstem Massstab angelegte Sammlung 2st. französischer Motetten selbst, Mü A, als Anordnungsprinzip die Ordnung nach der liturgischen T.-Folge aufweist.

Die **Verbreitung** der in St. V neuen Melismen (Nr. 1—14 und 16—39) **in Motettenform** zeigt folgendes Bild. (Mit † ist im folgenden die nur einmalige bezw. nur in R und N vorkommende Überlieferung der betreffenden Motette bezeichnet.)

W_2 überliefert im 3. Faszikel die Dpm. zu den 3st. Melismen Nr. 1 und 2, eine aus Nr. 14 erweiterte Dpm., die Motette zu Nr. 28 als Dpm. angelegt, wenn auch in W_2 das Tr. fehlt, (und eine aus dem dem Notre Dame-Repertoire entstammenden Melisma Nr. 15 erweiterte französische Dpm.); im 4. Faszikel die Motetten zu Nr. 5, †6, 18, 19, 22, 24, 25, †27, 35 und 38; in Summa 15, vielfach lange verbreitete Werke.

Mü A enthält die Motette zu Nr. †3, die einzige, die sich in dem erhaltenen Fragment von Mü A überhaupt vorfinden kann; vgl. auch oben S. 146.

In N treten 13 weitere Motetten zum 1. Mal auf (die in R und N gemeinsamen sind mit * bezeichnet): Nr. †7, *†10, *†12, *†13, 17, *†21, *†23, †26, †29, †30, *31, †33 und †34, bis auf Nr. 17 und 31 in N bezw. in R und N singuläre Werke; 5 weitere sind hier weiterüberliefert (die Dpm. aus Nr. *2 und die 2st. Motetten zu Nr. 5, 18, 24 und *35), so dass N die höchste Zahl derartig entstandener Motetten enthält.

3 endlich erscheinen zum 1. Mal im Codex Mo (2st. Motetten aus Nr. 8 und und 9 und eine Dpm. aus Nr. †36), in dem sich weitere 12 weiterüberliefert finden, darunter nur 3 unverändert in der ursprünglichen Motettenform (Nr. 5, 18 und 35), 8 erweitert (Nr. 14, 17, 24, 25, 31 und 38 zu Dpm., Nr. 1 zu einer Tripelmotette, Nr. 28 in 3- und 4st. Form) und 1 in eine lateinische Dpm. umgewandelt (Nr. 2).

An der weiteren Überlieferung nehmen teil die Codices: D (Nr. 1, 18, 25 und 28), Cl (Nr. 28 und 38), Ba (Nr. 1, 28 und 38), V (Nr. 8, 19 und 22; bei Nr. 22 mit der Verfasserangabe: Gautier de Dargies), Par. 12581 (Nr. 38) und Tu (Nr. 17 und hier singulär eine Dpm.-Form aus Nr. 9).

Lateinische Contrafacta sind nur 5 bekannt: die genannte lateinische Dpm. aus Nr. 2 in Mo, deren Tr. 2st. in Fauv wiederkehrt, und 4 2st. Motetten mit singulären lateinischen Texten zu Nr. 5, 18, 25 und 28 in W_2. Es ist sehr beachtenswert, dass im Gegensatz zur überaus reichen Geschichte der mit St. V Nr. 15 und 40 musikalisch verknüpften lateinischen Motetten die Beziehungen, die sich zwischen den in St. V neuen Melismen und dem lateinischen Motetten-Repertoire bisher nachweisen liessen, sowohl an Zahl wie an Bedeutung ganz verschwindend geringe sind.

Digitized by Google

Unbekannt blieben bisher (vgl. auch oben S. 147) nur die zu Nr. 11, 20, 32, 39 und nicht mehr ganz lesbar zu Nr. 4 in mg. angegebenen französischen Motetten und die event. aus Nr. 16 (ohne Angabe in mg.) und Nr. 37 (mit bisher unerklärter Angabe in mg.) abgeleiteten Motetten. — Die Antwort auf die Frage, ob aus dem Umstand, dass zu den beiden geschichtlich nachweislich älteren Melismen Nr. 15 und 40, deren älteste Motettenformen zweifellos lateinische Motetten sind, in mg. provenzalische Anfänge angegeben sind (in mg. von Nr. 15 der Anfang des mit provenzalischen Elementen durchsetzten Mot.-Textes W_2 3, 2; in mg. von Nr. 40 der Anfang eines 1st. in R erhaltenen provenzalischen Lieds), auf direkte Beziehungen zur provenzalischen Kunst zu schliessen ist, lasse ich offen.

Zum Schluss der Betrachtung der St. V-Melismen sei an der Hand einiger aus diesem Repertoire entnommenen Beispiele ein Beitrag zur Frage nach dem musikalischen Ursprung der Melodien der sogenannten **„Refrains"**, von denen besonders die französischen Motetten dieser Zeit überreich durchzogen sind, gegeben. Eine ganze Reihe dieser „Refrain"-Melodien geht nämlich auf musikalische Phrasen der zunächst melismatisch konzipierten Du.-Melodien der St. V-Melismen zurück, auf Phrasen, die bei der Umformung dieser Werke in Motetten refrainartigen Text untergelegt erhielten und nun mit diesem Text sich als „Refrains" rasch weiter verbreiteten.

Da, wie schon oben S. 144 betont, ebenso wie die grosse Zahl der später auch als Motetten-Melodien verwendeten Du.-Melodien der Notre Dame-Melismen auch die Du.-Melodien der St. V-Melismen ohne Hinsicht auf einen bestimmten Motettentext entstanden, sind also auch bei vielen dieser „Refrains" Wort und Weise nicht gleichzeitig geschaffen; vielmehr ist das Prius die in einem bestimmten mehrstimmigen Zusammenhang komponierte Melisma-Phrase, mit der erst in einem 2. Stadium der musikalischen Geschichte dieser Werke ein glücklich angepasster Refraintext verbunden wird.

Im einzelnen geschieht dies in verschiedenster Weise.

1. St. V Nr. 1 und Motette [480] (vgl. die Edition der sowohl in der melismatischen, wie in 2 Motettengestalten edierten Mk. aus St. V, Ba und Mo; 28 Takte). Im Melisma beginnt die letzte Phrase (T. 24 ff.) melodisch gleich der ersten; die T. beider Stellen sind zufällig fast gleich. Der Motettendichter bildet den Motetustext als „Motet enté", indem er ihn mit dem „Refrain": *„Dieus, je n'i puis* la nuit dormir; — *Li maus d'amer* m'esveille" umschliesst. Da die kursiv gedruckten Anfänge beider Zeilen melodisch gleich sind (in der Motette ist auch der Tenor T. 24—26 dem Tenor T. 1—3 völlig gleich gemacht), ist das Zeilenpaar des „Refrains" als „vert" und „clos" gebildet.

2. St. V Nr. 17 und Motette [795] (Mk. unediert; 55 Takte). Im Melisma sind Takt a) 1—4, b) 10—13 und c) 46—49 melodisch gleich, b) und c) über der gleichen, a) über einer anderen T.-Partie. Der Motettendichter gibt zu a) und c) den gleichen, zu b) einen ergänzenden und im Reimwort anklingenden „Refrain"-Text; zu a) und c): J'ai trové ki m'amera; zu b) C'onques mais nus hom n'ama.

Digitized by Google

3. St. V Nr. 6 und Motette [237] (Mk. unediert; 71 Takte). Der Motettentextdichter bildet den Text zu der in T. 30—38 und 63—71, den Anfängen der 2. und der der 2. durch einen oben S. 148 erwähnten Einschub der Gruppe 3 li 2 li | im T. modal gleich gemachten 3. Durchführung des T., identischen Du.-Melodie nach der Art des Motet enté: „Qe demendez vous? Et ne m'avez vous? — Je ne dement rien, qant vos m'amez bien" und rundet den ganzen Motettentext zu einer erweiterten Motet enté-Form (mit Verteilung der Refrainzeilen auf Anfang, Mitte und Ende des Textes) ab, indem er der zwar anders beginnenden, aber in T. 7—8 in die gleiche Cadenz wie in T. 37—38 und 70—71 auslaufenden Du.-Melodie zum Anfang der 1. (rhythmisch z. T. anders gestalteten T.-Durchführung) den Text gibt: „Que demendez vous, qant vous m'avez?" Über das Citat aller 3 Glieder des Refrains bei Gu. de Dôle vgl. R. A. Meyer bei Stimming, Die altfranz. Mot., 1906, S. 171.

In allen 3 Fällen sind die sinnvollen musikalischen Beziehungen der citierten Stellen nicht im Hinblick auf diese bestimmten „Refrain"-Texte angelegt.

4. St. V Nr. 24 (T. Et in fines *bezw.* Et super) und Motette [547] (Mk.: aus St. V). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains" (Fines amouretes ai trovées) kehren in der Mitte des Tr. [288] (T. Portare; Mk. unediert) wieder. Derartige Citate von „Refrains" in späteren Triplum-Stimmen bilden eine sehr häufige Art der Refrain-Verwendung. Der gleiche Text schliesst auch das Tr. [190] (T. In seculum; Mk. unediert); doch lenkt hier die Melodie erst in der Cadenz in die erstgenannte Melodie ein, während der Hauptteil der Melodie hier völlig abweicht, ein Beweis (wenn es eines solchen bedarf), dass auch bei ganz wörtlichem Citat des „Refrain"-Textes durchaus nicht immer auch die verbreitetste Melodie dieses „Refrains" mitcitiert wird.

5. St. V Nr. 8 (T. Docebit) und Motette [352] (Mk. unediert). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains" (Ains sai bien qu'il m'ocirra, Li maus d'amer) kehren als Schluss des Tr. [509] (T. Et sperabit; Mk. unediert) wieder. Während im Beispiel 4 das Tr. [288] gleichzeitig mit dem Mot. dieser späteren Dpm. entstanden sein kann und der Komponist daher vielleicht bereits bei der Anlage des Ganzen auf die Einfügung der „Refrain"-Melodie in den neuen mehrstimmigen Zusammenhang Rücksicht nehmen konnte, ist hier der „Refrain" in ein zu einer selbstständigen 2st. Motette später hinzukomponiertes Tr. eingefügt; der 2st. Unterbau, T. und Mot. [510], hat St. V Nr. 36 zur musikalischen Quelle.

6. St. V Nr. 31 (T. Go) und Motette [424]. Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains": Mes fins cuers n'est mie a moi, Ainz l'a qui bien aime (die Phot. aus R, Aubry Rythm. S. 13, beginnt in diesem Refrain) kehren als Schluss des Mot. [388] (T. Johanne; Mk.: aus Ba) wieder. Dieser Fall ist von besonderer Wichtigkeit, da die zuerst in W_2 auftretende Komposition: T. Johanne e) mit französischen und lateinischen Texten, als 2-, 3- und 4st. Motette sehr verbreitet war.

7. St. V Nr. 38 (T. Et exaltavi) und Motette [519] (Mk.: aus Ba). Text und Melodie des den Mot.-Schluss dieser sehr verbreiteten Motette bildenden „Refrains" (He dieus, verrai je ja le jor Que l'aie en ma baillie?) kehren als Abschnitt 5 des Cento [433] (T. M 34; Mk. unediert) wieder.

Digitized by Google

8. St. V Nr. 34 (T. Reg) und Motette [446] (Mk. unediert). Text und Melodie des den Mot.-Schluss bildenden „Refrains" (Nus ne sait les maus s'il n'aime Ou s'il n'a amé) kehren als Abschnitt 9 des Cento [433] und als Anfang des Mot. [445] (hier zum Anfang von Regnat als T.; Mk. unediert) wieder. So bildet gelegentlich ein „Refrain"-Citat auch den Mot.-Anfang eines anderen Werks. Der gleiche „Refrain" bildet ferner den Schluss des Mot. [1038] (T. fehlt; Mo 6, 202); doch überliefert Mo die Musik nicht.

Schon diese wenigen Beispiele, die sich meiner Ansicht nach nicht durch die Annahme erklären lassen, dass der oder die Komponisten der melismatischen Du. in St. V und die diese Partien später citierenden Dichter-Musiker die gleichen Quellen („volkstümliche" „Refrain"-Melodien o. ä.) benutzten, zeigen die Vielgestaltigkeit der Refrainverwendung, der ich im vorliegenden Werk nur bis zu gewissen Grenzen, wie sie der völlige Mangel an musikalischen Vorarbeiten über diese Frage und das verhältnismässig erst noch geringe von literarhistorischer Seite darüber veröffentlichte Material ziehen, nachgehen konnte. So müssen die zahlreichen weiteren Stellen der zu St. V-Melismen gedichteten Motetten, die sicher oder wahrscheinlich „Refrain"-Charakter tragen, bei denen aber die Wiederverwendung auch der Melodien an anderen Orten noch nicht nachgewiesen werden konnte, hier noch unberücksichtigt bleiben.

Naturgemäss kann selten der Nachweis des Ursprungs dieser „Refrain"-Melodien so exakt geführt werden, wie bei diesen auf Abschnitte von St. V-Melismen zurückgehenden „Refrain"-Melodien und den ähnlichen auch zwischen Notre Dame-Melismen (vgl. oben S. 116 zu F 2, 33—34) und französischen Motetten zu beobachtenden Erscheinungen.

V. Wolfenbüttel 1206, olim Helmstad. 1099 (W_2).

Die letzte grosse Handschrift der Notre Dame-Handschriftengruppe ist ihrem Inhalt nach die vielseitigste von allen.

Das Repertoire ihres 1. (lateinischen) Teils entspricht im allgemeinen dem von W_1 und F. Ganz fehlen ihm nur aus dem Organum-Repertoire eine Sammlung gesondert komponierter Melismen und aus dem Conductus-Repertoire Vertreter der 4 st. und (mit einer Ausnahme) der 1 st. Conductus. Im Motetten-Repertoire ist für die Stellung von W_2 zum älteren Repertoire zunächst besonders charakteristisch, dass W_2 keine 4 st. Motetten mit nur einem Motettentext in den Oberstimmen mehr überliefert, sondern bei den 5 ursprünglich in dieser Motettenform komponierten Werken, die hier aufgenommen sind, die starke Reduktion der Stimmenzahl auf 2 oder 1 Stimme eintreten lässt, und dass W_2 die Zahl der ebenso gebauten 3 st. Motetten ganz erheblich einschränkt.

Alles dies (mit Ausnahme der 1 st. Conductus) sind aber, wie auch innere Gründe zeigen, musikalische Kunstformen, die damals im Absterben begriffen waren.

Die Zeit der Neu-Komposition einzelner Ausschnitte aus den liturgischen Texten war vorüber. Die alten Werke dieser Art lebten mit ganz wenigen Aus-

Digitized by Google

nahmen jetzt nur entweder in die Hauptfassungen der Organa eingesetzt oder in Motettenform umgestaltet weiter. Aber auch die Clausule der Magnus Liber-Fassung von W_2 bieten musikalisch nur wenig Neues, so stark in den übrigen Teilen der 2st. Organa und bezüglich der Auswahl der Clausule-Kompositionen auch die in W_2 erhaltene 3. Fassung des Magnus Liber von der in F erhaltenen zweiten abweicht. Numerisch sind die verschiedenen Arten der Organa in W_2 zum letzten Mal verhältnismässig stark vertreten, wenn auch die Zahl der 3- und 2st. Organa hinter der in F weit zurückbleibt.

Die 4st. Conductus, die in W_2 ganz fehlen, waren an sich nur in spärlicher Zahl geschaffen. Es scheint, dass der Eindruck, den sie hervorriefen, überhaupt der war, dass hier die pompöse Form in keinem rechten Verhältnis zum Inhalt stände, ohne dass aber der Conductus-Stil die Möglichkeit gab, die 4st. Form mit entsprechendem Inhalt zu füllen. Die 1st. Lieder verschwinden mit W_2 so gut wie ganz aus dem Repertoire der grossen, mehrstimmige Musik sammelnden Handschriften, freilich nur, um durch die Verbreitung in zahlreichen Handschriften anderer Art noch lange Zeit eine höchst bedeutsame Rolle im gesellschaftlichen und künstlerischen Leben des Mittelalters zu spielen. Vom Repertoire der 3- und 2st. Conductus gibt W_2 eine kleine, mit einer Ausnahme nichts Neues bietende Auswahl.

Auch im Motetten-Repertoire kehren die wenigen 4st. Motetten alten Stils wenigstens nicht mehr in voller 4st. Form hier wieder. Da auch die 3st. lateinischen Motetten mit nur einem Motettentext in den Oberstimmen (12 an der Zahl) den fast 7mal so zahlreichen 2st. lateinischen Motetten gegenüber (80 an der Zahl) auffällig stark in den Hintergrund treten, um so mehr, da 8 von diesen 12 mit dem gleichen Text auch in reduzierter 2st. Motettenform im folgenden Faszikel des Codex wiederkehren, so ist zu schliessen, dass das für diese Zeit der bereits etwas fortgeschritteneren Motetten-Komposition an diesen beiden ältesten Motetten-Formen unbefriedigend Wirkende in dem Conductus-artigen Aufbau der 3 oder 2 Oberstimmen lag, der dadurch, dass diese Stimmen mit dem gleichen Text unter sich Note gegen Note gesetzt vorgetragen wurden, die aus dem Zusammenklingen verschiedener Texte (eines liturgischen Ausschnitts im T. und eines Motettentextes darüber) resultierende Kontrastwirkung abschwächte, — und dass als Werke von reiner ausgeprägten und deshalb wirksameren Motettenformen nur die noch empfunden wurden, in denen jeder Stimme ein eigener Text zugeteilt ist, also die zweistimmigen Motetten und die 3st. Doppelmotetten. Man rechnet dabei nach wie vor den T. als „Text“ (‚littera‘), wenn er auch allmählich immer mehr seinen Charakter als Textstimme, als eine mit einem bestimmten liturgischen Textausschnitt vorgetragene Stimme, verliert und damit auch jedenfalls seinen vokalen Vortrag überhaupt aufgibt.

Diesem Fallen-Lassen oder Einschränken einer Anzahl alter Formen steht nun aber in W_2 ein gewaltiger Zuwachs an neuen Werken, vor allem in der grossen Sammlung französischer Motetten gegenüber, die, als die Entwicklung der lateinischen Motette soweit fortgeschritten war, in musikalischer Analogie dazu neu geschaffen wurden und die in W_2 bereits zu der überaus stattlichen Zahl von 114 französischen Motetten mit 135 verschiedenen Texten angewachsen sind.

Unter ihnen sind in der alten Motettenform der 3st. Motette mit nur einem

Digitized by Google

Text in den Oberstimmen nur 5; und zwar sind das ausnahmslos alte 3 st. lateinische Motetten, denen hier nur französischer Text untergelegt ist, und ausnahmslos Werke, die keine andere französische Motettenhandschrift mehr in dieser Form überliefert.

21 französische Motetten sind Doppelmotetten, deren Form nun einer der wichtigsten Träger der Weiterentwicklung der Musik überhaupt wird, da zuerst im Triplum der Doppelmotette (wenn auch wahrscheinlich zuerst in dem der lateinischen, noch nicht in dem der französischen Dpm.) die alten Fesseln der modalen Deklamation aller Texte gesprengt wurden, ein musikalischer Fortschritt, der als sekundäre Folge die Weiterbildung der Quadrat-Notation zur Mensural-Notation verursachte, also die Umbildung der geistreichen, aber primitiven Notenschrift der älteren mehrstimmigen Musik, soweit diese nicht in Neumen aufgezeichnet ist, zu der Notation, deren Grundprinzip noch heute unsere Notenschrift beherrscht. Auch eine 4 st. französische Tripelmotette wagt W_2 schon, die älteste dieser Art und eine der gelungensten des gesamten Tripelmotetten-Repertoires.

Wir müssen annehmen, dass schon diese in W_2 erhaltene Sammlung französischer Doppelmotetten, die z. T. aus Notre Dame-Melismen, z. T. durch die Umbildung von lateinischen aus Notre Dame-Melismen abgeleiteten Motetten, z. T. aus St. V-Melismen und z. T. in freier Weiterentwicklung des Stils dieser Vorbilder geschaffen waren, als eine Sammlung von Meisterstücken galt, da sie, nur ganz wenige Ausnahmen abgerechnet, den eisernen Bestand des Repertoires der französischen Doppelmotetten noch in den inhaltlich viel späteren Handschriften Mo und Ba bildet und da nicht bloss neben den französischen auch die Originalformen der zuerst als lateinische Motetten geschaffenen, sondern auch einige der hier zuerst als französische Doppelmotetten auftretenden Motetten aus französischen in lateinische Doppelmotetten umgewandelt sich grosser Verbreitung erfreuten.

Den Rest des französischen Repertoires bilden französische Motetten in 2 st. Motettenform, denen in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 13. Jahrhundert die wichtige Bestimmung zufiel, den Stil des einfachen, melodiefrischen, von einer in selbstständige gleiche rhythmische Perioden gegliederten Bassstimme begleiteten Liedes auszubilden, der wohl am nachdrücklichsten die Empfänglichkeit für die Wirkungen der mehrstimmigen Musik im 13. Jahrhundert verbreitet hat und damit recht eigentlich der die Zukunft zunächst der kleineren musikalischen Formen ausschlaggebend bestimmende Faktor geworden ist. Aus diesem Stil wächst später der Stil des französischen instrumental begleiteten Liedes im 14. Jahrhundert heraus,[1]) der nicht bloss in der mehrstimmigen französischen Musik des 14. Jahrhunderts dominiert und später auch die mehrstimmige italienische Kunst des 14. Jahrhunderts in seine Bahnen lenkte, als diese, die zunächst an den Conductus-Stil anknüpfte, bald ebenso (wie einst die Komposition der alten Conductus) als nicht weiter entwicklungsfähig er-

[1]) H. Riemann schreibt diese musikgeschichtlich so wichtige Rolle der Einführung des instrumental begleiteten Liedes, die der 2 st. Motette des 13. Jahrhunderts, speziell der französischen Motette zukommt, bekanntlich seit 1905 der italienischen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts zu; durchaus mit Unrecht, da die italienische Trecento-Musik diese Kunstform nicht nur nicht einführte, sondern zunächst in der Tat vorwiegend künstlerisch völlig entgegengesetzte Tendenzen vertrat.

Digitized by Google

starrte, sondern allmählich auch das Schaffen einstimmiger Melodien überall vollständig zurücktreten liess.

Wenn auch die Form der 2st. französischen Motette bis zu einem gewissen Grad schon in der lateinischen 2st. Motette vorgebildet war, so erweckte doch erst das belebte Schaffen des sich rasch sehr vergrössernden Repertoires der 2st. französischen Motetten die hier schlummernden Keime zu vollem Leben, während die 2st. lateinischen Motetten immer mehr aus der Praxis verschwanden. Viele interessante Züge, die schon diese ersten französischen Motetten in W_2 aufweisen, sind zu beobachten, die dies im einzelnen zeigen, vor allem die Verwendung von zahlreichen „Refrains" in den Motetten (vgl. auch oben S. 155 ff.), von Refrains, die vielfach trotz der Gebundenheit der Motette durch die vom Motettenkomponisten nicht abzuändernde Tonfolge des T. auf die scheinbar ungezwungenste und wirkungsvollste Weise hier eingeflochten sind und den Beweis einer höchst geschmeidigen, vortrefflich geschulten, der raschen und sicheren Verwirklichung der Intentionen des Komponisten fähigen formalen Technik liefern.

So bietet schon diese 1. französische Motettensammlung in W_2 ein überaus anziehendes und farbenreiches Bild.

Dem vielseitigen Inhalt der Faszikel der französischen Motetten gegenüber zeigen die Faszikel der lateinischen Motetten dieser Handschrift die lateinische Motette in einem Zustand des Stillstands angelangt. Die alten Formen fingen zum Teil an zu veralten; neue Formen sind für die lateinische Motette noch nicht gefunden; ebenso fehlt es an neuem wertvollem Inhalt in den alten Formen fast vollständig. So stattlich die Gesamtzahl der lateinischen Motetten in W_2 aussieht, so wenig ist diese Sammlung für die Weiterentwicklung von Bedeutung geworden. Diese 91 (bezw. 90) lateinischen Motetten sind zum allergrössten Teil entweder mit gleichem Text dem älteren Repertoire entnommen, das auch für die weitere Entwicklung von massgebender Bedeutung bleibt, oder musikalisch mit älteren Motetten identisch, denen nur ein neuer Text untergelegt ist, oder in Rückwirkung der Anregungen, die die lateinische Motette zuerst der französischen gegeben hatte, mit neu geschaffenen französischen Motetten musikalisch identisch, indem zu diesen ebenfalls nur ein neuer lateinischer Text gedichtet wurde, mit dem aber diese Motetten fast ausnahmslos keine Verbreitung fanden, während ihre französischen Originale vielfach zu den beliebtesten Motetten gehören.

So ist hier die Weiterentwicklung der lateinischen Motette zeitweilig verkümmert und in eine falsche Bahn geraten, aus der sie dann aber bald durch die Wirkungen der Anregungen der französischen Doppelmotette wieder befreit wurde, so dass auch die lateinische Motette bald in ein ganz neues Entwicklungsstadium tritt, das am reichsten und vielseitigsten der 4. Faszikel von Mo und der Codex Ba zeigen (zuerst die Fragmente Mü B?) und das nun auch auf die Entwicklung der Theorie und die erwähnte Weiterbildung der Notenschrift auf das nachhaltigste einwirkt.

Steht der Codex F im Mittelpunkt der Entwicklung der ältesten lateinischen Motette, da er allein die Kenntnis fast aller wesentlichen Züge der ältesten lateinischen Motettenform vermitteln kann, so hat W_2, ergänzt durch die St. V-Melismen, die analoge Bedeutung für die älteste französische Motette, da schon aus diesen beiden

Digitized by Google

Quellen (W_2 und St. V), und zwar z. T. aus ihnen allein, die meisten wesentlichen Momente des ältesten Stils der französischen Motette zu erkennen sind, wozu dann die mannigfachen anderen erhaltenen, erheblich umfangärmeren Sammlungen des gleichen Inhalts in ihren ganz zahlreichen in W_2 nicht enthaltenen Werken des gleichen Stils viele neue Beispiele, aber verhältnismässig wenig inhaltlich Neues bieten. (Von einer wie W_2 in eine sehr alte Epoche der französischen Motette zurückreichenden Handschrift, die an Umfang wohl W_2 noch übertraf, sind leider nur dürftigste Reste, die geschichtlich nichtsdestoweniger sehr wichtig sind, wenn sie auch gleichfalls zum Repertoire von W_2 wenig in inhaltlicher Beziehung wesentlich Neues bringen, in Mü A erhalten.)

Der Codex W_2, der also für die Erkenntnis der Entwicklung der Musik an einem ganz entscheidenden Wendepunkt von fundamentalster Bedeutung ist, ist bis vor kurzem von den Musikhistorikern ganz unbeachtet geblieben.

M. Flacius Illyricus, dem einst W_2 wie W_1 gehörte, druckte aus ihm eine stattliche Anzahl von lateinischen Texten, die die Kenntnis der Handschrift oder wenigstens eines grossen Teils ihres Inhalts bei einigen Forschern über die lateinische Literatur des Mittelalters wach hielten. Zu ihnen gehört u. a. Dreves, der in seiner sehr flüchtigen Beschreibung der von ihm in das 13. Jahrhundert gesetzten Handschrift Anal. hy. 20, 26 f. (1895) die Anfänge der 3 st. und der 1. Sammlung von 2 st. lateinischen Conductus angibt, im übrigen anscheinend aber auch diesen Teil der Handschrift für seine Textedition nicht benutzt. Er übersieht vollständig die 2. Serie von 2 st. Conductus f. 138' ff. und die umfangreichen 1 st. Motetten f. 167 ff. und übergeht absichtlich die nur „einstrophigen" Texte f. 123 ff., von denen er nicht weiss, dass sie Motetten sind, obwohl gerade die Bände 20 und 21 der Anal. hy. „Lieder und Motetten des Mittelalters" herausgeben wollen und obwohl er selbst in Bd. 21 eine Reihe auch hier erhaltener Motetten aus F, Ma, Mo, Lo B und Graz druckt. Ebenso fehlt auch die Benutzung von W_2 in Band 49 der Anal. hy. (1906) für die hier von Cl. Blume zahlreich besonders aus Flacius, von dem Blume nicht wusste, dass eine von dessen Hauptquellen W_2 war, und Codex F und Ma abgedruckten, hier fälschlich „Tropen" genannten Motetten und den Conductus ‚Quis tibi Christe' vollständig.

Den Romanisten blieb der französische Teil der Handschrift lange ganz unbekannt. So fehlt ihre Benutzung in G. Raynaud's Recueil de Motets français (1881 und 1883); und die nur hier überlieferten französischen Texte wurden zum 1. Mal erst von A. Stimming („Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift nebst einem Anhang, enthaltend altfranzösische Motette aus anderen deutschen Handschriften") 1906 ediert, wobei Stimming in der Einleitung (S. XXVIII—XXXIV) eine Reihe von nicht in allen Einzelheiten richtigen Bemerkungen zum Inhalt des französischen Teils der Handschrift macht, ohne dass es aber im Plan der Edition Stimmings lag, eine vollständige Übersicht über diesen Teil des Inhalts zu geben.

O. von Heinemann (Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, I, 3, 1888, S. 54) gibt über den Inhalt dieses dem Format nach wiederum ziemlich kleinen Pergament-Codex (18 : 13 cm; ursprünglich etwas grösser, da alle 3 Seiten beschnitten sind), den er in das 14. Jahrhundert setzt, nur die Zweiteilung

Digitized by Google

in einen lateinischen Teil, aus dem Flacius viel druckte, (f. 1—192) und einen französischen Teil (f. 193—253') an, wobei aber die kleine Sammlung französischer Motetten f. 134—137 keine Erwähnung gefunden hat, und reproduziert f. 144' und 145 in farbigem Faksimile. (Die Beschreibungen des Codex durch Heinemann und Dreves druckte Stimming S. XXVIII ff. ab.) P. Aubry edierte 1908 Cent Motets 3, pl. 6, f. 237 phototypisch.

Wie W_1 ist auch die Handschrift W_2 am Anfang, ferner mindestens nach f. 46 und f. 133 verstümmelt; so ist ihre alte Provenienz und ihr alter mittelalterlicher Besitzer ganz unbekannt. Doch ergibt sich aus ihrem Inhalt und der nahen Verwandtschaft ihres lateinischen Teils mit W_1, F und Ma mit Sicherheit, dass auch sie französischen Ursprungs ist. Die Annahme Stimming's (S. XXXI), der lediglich aus Flacius' vollständigem Abdruck des in W_2 jetzt am Schluss unvollständigen Textes ‚Doce nos hodie' darauf schliesst, dass Flacius „offenbar noch die vollständige Handschrift vorgelegen" hat, ist nicht zwingend, da Flacius den ganzen Text, den z. B. auch F hat, einer seiner anderen Quellen entnommen haben kann, aber angesichts der bekannten Art, in der Flacius mit seinen Handschriften verfuhr (vgl. oben S. 7), durchaus wahrscheinlich. Da die Tinte der f. 122' eingetragenen Initialen von Flacius: ‚M. F. I' auf f. 123 abgedrückt hat, fehlte zwischen f. 122 und f. 123 das letzte Blatt des f. 116 beginnenden Quaternio schon zur Zeit ihrer Eintragung. Der Einband stammt aus nach-flacianischer Zeit. Dass der Codex lange ungebunden war, zeigt auch die Abnutzung der letzten Seite (die jetzige 1. Seite, die nicht den ursprünglichen Codexanfang bildete, ist völlig frisch). Die moderne Bleistift-Foliierung nimmt auf die Verstümmelung keine Rücksicht.

Abweichend von der Ordnung der Faszikel in den Codices W_1 und F, die mit dem Gesamt-Corpus der Organa beginnen und dann erst die 3- und 2st. Conductus folgen lassen, folgen hier die 3st. Conductus gleich den 3st. Organa und trennen somit diese von der Sammlung der 2st. Organa.

1. Faszikel x + f. 1 bis 5 + x: 4st. Organa.

Die 1. Lage des Codex besteht aus 3 einzelnen Blättern (f. 1—3) und einem Doppelblatt (f. 4—5); sie bildete ursprünglich wohl einen Quaternio, dessen letzte 3 Blätter, die wohl leer waren, jetzt fehlen. Auf der Seite stehen 2 Accoladen zu 4 Systemen.

f. 1 beginnt in dem Melisma, das den Textsilben ‚juva' vorhergeht; es ist der Schluss des Melismas [Ad] im Anfang des ℣ ‚Adjuva' des Gr. Sederunt (M 3). f. 5 folgt die 4st. Clausula: Mors Nr. 1 (aus M 18; T. a. si | 3 li |; b. si | 3 li ||), die einzige gesonderte Ausschnitt-Komposition in W_2. Da in den anderen Notre Dame-Handschriften (W_1 f. 1, F f. 1 und Ma f. 13') die Sammlung der 4st. Organa aus den 3 Stücken: Gr. Viderunt (mit ℣ Notum; M 1), Gr. Sederunt (mit ℣ Adjuva) und der Clausula: Mors besteht, ist wohl hier ausser dem Verlust des Gr. Sederunt und des Anfangs des ℣ auch der Verlust des Gr. Viderunt mit seinem ℣ anzunehmen; dann entspricht der Umfang des Verlorenen etwa einem Quaternio.

Digitized by Google

Vgl. zur vollständigen Konkordanz dieser Werke oben S. 37, 60 und 128. Die 4 aus den Quadrupla: Viderunt, Omnes, Sederunt und dem ℣ Adjuva abgeleiteten Motetten [Nr. 2, 3, 57 und 58] Vide [μ], Homo [μ], De Stephani *und* Adesse [μ] folgen in W_2 1st. f. 167 ff.; die aus Mors Nr. 1 abgeleitete Dpm. [254—255] ‚Mors que' und ‚Mors morsu' bezw. Motette [257] ‚Mors vite' W_2 2, 38 und 37; [μ].

2. Faszikel f. 6 bis 30: 12 3st. Organa.

Der 2. Faszikel besteht aus 2 Quaternionen (f. 6—13, 14—21) und einer Lage von 9 Blättern (f. 22—30), einem Quaternio, dem in der Mitte ein einzelnes Blatt (f. 26) eingefügt ist. Die 1. Initiale ist nicht durch eine Miniatur geschmückt. Auf der Seite stehen 3 Accoladen zu 3 Systemen.

1. (O 1) f. 6 (℟) Judea et Jherusalem. (℣) Constantes. Gloria. = F f. 46'. — Aus dem Nachtrag im Codex F (vgl. oben S. 64) ist das ℟ hier an die richtige liturgische Stelle im Hauptcorpus vorgerückt.

2. (O 2) f. 7' (℟) Descendit. (℣) Tamquam sponsus. (℟) Descendit. = W_1 f. 85' (℟ und ℣); F f. 14 (1. ℟ und ℣) und F f. 46' (2. ℟); Lo A f. 82 (℟ und ℣). — Mk.: vgl. oben S. 62 bei F.

3. (O 27) f. 10 (℟) Sancte Germane. (℣) O (im Codex: Oo) sancte. Gloria. = W_1 f. 9 (℟ und ℣); F f. 34'; Mo 1, 11—13.

4. (O 40*) f. 12' (℟) Virgo. (℣) Sponsus. Gloria. = F f. 33'; Mo 1, 6—8.
Teile: f. 13 Amat. = l. c.

5. (M 5) f. 14 (Gr.) Exiit. (℣) Sed sic. = F f. 18.

Teile: f. 15 Manere Nr. 1 und 2; T. a. 3 li |; b. si. = F f. 19 mit Textwiederholung zur 2. Durchführung.

6. (M 38) f. 16. All. Nativitas. = W_1 f. 10; F f. 31; Mo 1, 9—10. Nachdem schon W_1 diese berühmte Komposition Perotins auch zu einem 2. Text (Optimam partem) verwendete, wiederholt sie W_2 zu einem 3. und 4.; vgl. Nr. 7 und 8.

Teile: f. 16' Ex semine Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'; identisch: W_2 f. 18' Pro salute (aus M 60*) *und* f. 20' Et domina (aus M 42). 3 st. Mot.-Qu. Nr. 483—486: Ex semine Abrahe Worc; F 2, 14; W_2 2, 5 mit Anfang *Se* in mg.; mit Tr.-Text Ex semine rosa Mo 4, 62; Ba Nr. 29; Se j'ai (in mg. W_2 2, 5) W_2 1, 15; 4, 77; Hyer mein W_2 4, 46. Perotins Clausula steht somit 7 mal in W_2 (3 mal im 2. Faszikel und 4 mal in den Motetten-Faszikeln). — Mk.: Aubry pl. 1 phot. W_1 f. 11; pl. 2 phot. Worc 1. Seite; Ba. — Vgl. ferner oben S. 34.

7. (M 60*) f. 17' All. Sanctissime Jacobe. — Musikalisch identisch mit Perotin's Triplum M 38.

8. (M 42) f. 19' All. Judicabunt sancti. — Musikalisch identisch mit Perotin's Triplum M 38. Die T.-Melodie ist auffallenderweise nicht die sonst für M 42 gebräuchliche Protus-Melodie, sondern die Tetrardus-Melodie von M 38.

Digitized by Google

9. (M 14) f. 21′ All. Pascha nostrum. = W_1 f. 86′; F f. 23.

Teile: f. 22′ Nostrum Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 f. 87′; F f. 24. 3st. Mot.-Qu. Nr. 216—217 Nostrum est F 1, 9; Hui matin R Nr. 9; N Nr. 32. — f. 23 Latus est Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 f. 88; F f. 24; 2st. F f. 109′; W_2 f. 72′. 3st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix venie F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W_2 2, 21; Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. [*a*].

10. (M 45) f. 23 All. Dilexit Andream. = F f. 38′.

Teile: f. 24 In odorem Nr. 1. = F f. 39.

f. 24′, Acc. II—III, f. 25 und 26 sind frei. In der 2. Hälfte der letzten Lage folgen:

11. f. 27 Benedicamus domino (VII). = W_1 f. 12′ Nr. 2; F f. 40′ Nr. 1.

12. f. 28 Benedicamus domino (VI). = W_1 f. 11′ Nr. 1; F f. 41′ Nr. 2.

Teile: f. 29 Domino; T. 3 li |. = l. c. Mot.-Qu. Nr. 762—765 Alpha bovi F 2, 25; Ma f. 131′; Larga manu W_2 2, 62; Hyer matin W_2 4, 48 und sehr verbreitet in der geistlichen, ebenso beginnenden Nachdichtung von Gautier de Coincy, Ray. Bibl. Nr. 526.

f. 29′, Acc. II—III, und f. 30 sind frei.

Die anfangs befolgte liturgische Ordnung ist später nicht überall innegehalten. Von den 22 3st. Organa, die F abgesehen von den Ausschnitten und den Benedicamus domino-Kompositionen enthält, sind hier nur 8 aufgenommen, von denen eines hier mit 3 verschiedenen Texten aufgezeichnet ist. Unter diesen 8 befinden sich 3 von den 5 derartigen Werken, die noch Mo überliefert. F gegenüber bietet der 2. Faszikel von W_2 musikalisch nichts Neues.

3. Faszikel f. 31 bis 46 + x: 10 3st. Conductus.

Diese 2 Quaternionen enthalten die 3st. Conductus: 1. f. 31 Salvatoris hodie. — 2. f. 33 Dic Christi veritas. — 3. f. 34′ Relegentur ab area. — 4. f. 36 Veni creator spiritus. — 5. f. 39 [Isayas cecinit] synagoga meminit. — 6. f. 39′ Veri floris. — 7. f. 40′ Quis tibi (im Codex: titibi) Criste meritas. — 8. f. 42 Quid tu vides Jeremias. — 9. f. 43 O Maria virginei. — 10. f. 46′ Crucifigat omnes. Das auf f. 46 ursprünglich folgende Blatt fehlt; so bricht das letzte, sonst oft erhaltene Stück schon bei *plena gente so* in der 1. Strophe ab. Wie gross der Umfang der Lücke ist, ob und wie viel weitere 3 st. Conductus hier ursprünglich folgten, ist unbekannt.

In der Initiale von Nr. 1 sind 3 aus einem Codex singende Personen dargestellt. — Nr. 1 und 3 sind nur die ersten 3st. komponierten Teile dieser Werke (diese Angabe fehlt Anal. hy. 20, 132 und 85; vgl. oben S. 40 und 97). Nr. 2 ist nur die 1. Strophe von ‚Dic' (vgl. oben S. 98). — Nr. 5 beginnt irrig mit den 2mal geschriebenen Worten ‚Synagoga meminit'; das erste irrige ‚Synagoga meminit' ist unterpungiert, aber noch nicht durch den richtigen Textanfang ersetzt. Die Noten zu den 2 Worten „Isayas cecinit", die auf die Rasur der ursprünglich hier stehenden irrigen Noten nachgetragen werden sollten, fehlen ebenfalls. Die Musik beginnt daher erst mit den Noten zu dem an richtiger Stelle stehenden ‚Synagoga meminit.' — Der

Digitized by Google

Textanfang von Nr. 7 ist irrig bereits f. 40 dem Schlussmelisma des vorhergehenden Stückes untergelegt, dann aber f. 40′ an richtiger Stelle wiederholt. — In Nr. 8 ist hier gegenüber der Fassung in F, die ihrerseits wiederum z. T. von der in W_1 abweicht, die Unterstimme und das Du. eine Quint abwärts transponiert und das Tr. neukomponiert.

Ohne hier eine vollständige Konkordanz geben zu wollen, bemerke ich nur, dass Nr. 1—3, 5, 6, 8 und 10 schon in W_1, Nr. 1—3, 5 und 6 auch in Ma und alle ausser Nr. 7, das hier überhaupt bis jetzt singulär ist, im 6. Faszikel von F stehen (Nr. 1, 3, 2, 7, 37, 30, 39, 41 und 35). — Nr. 5 und 10 folgen ein 2. Mal in W_2 durch Fortlassung des Tr. zu 2st. Kompositionen reduziert f. 141 und 138′. — Über die Edition der Kompositionen von Nr. 1, 6 und 9 vgl. oben S. 35, 98 und 101. — Nr. 1—5, 7 und 10 sind von Flacius als Nr. 73, 2, 105, 89, 76, 29 und 124 gedruckt. Die weiteren Textdrucke von Nr. 1—6 und 8—10 übergehe ich hier. Nr. 7 ist nach Flacius ohne Zurückgehen auf die Handschrift Anal. hy. 49, 220 abgedruckt; Blume bezeichnet es hier irrig: „vielleicht Tropus zum Gr. Christus factus est", während es ein reiner Conductus ist.

4. und 5. Faszikel f. 47—9[illegible]: Die 3. erhaltene Fassung des 2st. Magnus Liber Organi (15 ℟, 30 Messstücke, 1 Ant. und 4 Benedicamus domino).

Faszikel 4 umfasst 2 Quaternionen (f. 47 und 55 beginnend), Faszikel 5 3 Quaternionen (f. 63, 71 und 79 beginnend) und eine unregelmässige Lage (bestehend aus dem Doppelblatt f. 87 und 91, dem Einzelblatt f. 90 und 2 wohl nachträglich zugesetzten leeren Einzelblättern kleineren Formats, f. 88 und 89). Obwohl $4^1/_5$ Seiten am Ende des 4. Faszikels frei sind, folgen 5 Nachträge zum 4. erst in der letzten Lage des 5. Faszikels. Auf der Seite stehen 5 Accoladen zu 2 Systemen. Weder die 1. Initiale des 4. noch die des 5. Faszikels sind mit Miniaturen geschmückt.

Über die Einrichtung der Beschreibung und der Konkordanz vgl. die Vorbemerkungen zur 1. und 2. Magnus Liber-Fassung in W_1 und F (oben S. 15 ff., 65 f. und 68 f.). Differenzen der Anfänge sind angezeigt durch * für die älteste Fassung bei 3 oder 2, durch † für die 2. Fassung bei 3 überlieferten verschiedenen Fassungen des Anfangs und durch ˃ für die Abweichungen in F gegenüber übereinstimmenden Anfangsfassungen in W_1 und W_2. Über ° vgl. oben S. 69. — Bei den ℟ fehlt in W_1 durchweg die 2st. Gloria-Komposition.

a. 4. Faszikel f. 47—62: 15 ℟.

1. (O 1) f. 47. (℟) Judea et Jherusalem. (℣) Constantes. Gloria. = W_1 f. 17; F f. 65. — Mk.: vgl. oben S. 66.

Teile: 1. Et Jherusalem Nr. 2. = F f. 65; F Nr. 1. Mot.-Qu. Nr. 632—633 Gaude Syon F 2, 35; Mü B Nr. 6. — 2. f. 47′ Super vos Nr. 2. = F f. 65.

2. (O 4) f. 47′. (℟) In columbe. (℣) Vox domini. Gloria. = W_1 f. 18 (*℣); F f. 67′.

3. (O 5) f. 48′. (℟) Gaude Maria. (℣) Gabrielem. Gloria. = W_1 f. 18′; F f. 68.

Digitized by Google

4. (O 10) f. 49'. (℟) Non conturbentur (so im Codex; der ℟-Text steht auf Rasur). (℣) Ego rogabo. Gloria. = W_1 f. 19 (*℟, *℣); F f. 71' (†℟).
5. (O 11) f. 50'. (℟) Dum complerentur. (℣) Repleti. Gloria. = W_1 f. 19' (*℟, *℣); F f. 72 (nur †℟ und ℣).
6. (O 16) f. 51. (℟) Stirps Yesse. (℣) Virgo dei. Gloria. = F f. 75 (*℣; *Gl.). — Mk.: vgl. oben S. 66.

Teile: 3. f. 51' Ejus Nr. 6; T. 3 li |. = Sancto Nr. 1 (aus O 16) F f. 76 und Domino Nr. 7 (aus Benedicamus I) F f. 87'; Mot.-Qu. Nr. 697 Fidelis gratuletur F 2, 29; W_2 2, 33. — 4. f. 52 Sancto Nr. 2. = Ejus Nr. 5 (aus O 16) F f. 75'.

7. (O 18) f. 52. (℟) Ad nutum. (℣) Ut vicium. Gloria. = F f. 76' (*℟; *Gl., das in F anders als der ℣, in W_2 mit dem ℣ gleich beginnt).

Teile: 5. Ad nutum Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 76'. Mot.-Qu. Nr. 698 Mundo gratum F 2, 13; W_2 2, 41.

8. (O 22) f. 53. (℟) Te sanctum. (℣) Cherubin. Gloria. = F f. 79.
9. (O 24) f. 54. (℟) Concede. (℣) Adjuvent. Gloria. = W_1 f. 20; F f. 80.
10. (O 25) f. 55. (℟) Ex (im Codex irrig: Tux) ejus tumba. (℣) Catervatim. Gloria. = W_1 f. 21 (*℣); F f. 81 (*Gl.).
11. (O 26) f. 56. (℟) Qui sunt isti. (℣) Candidiores. Gloria. = F f. 81'.
12. (O 28) f. 57. (℟) Sint lumbi. (℣) Vigilate. (Der einzige Fall, in dem in W_2 die 2 st. Komposition des Gl. fehlt). = W_1 f. 21' (*℣); F f. 83.
13. (O 29) f. 57'. (℟) Regnum mundi. (℣) Eructavit. Gloria. = W_1 f. 22; F f. 84.
14. (O 13) f. 58'. (℟) Inter natos. (℣) Fuit homo. Gloria. = W_1 f. 19'; F f. 73 (*Gl.).
15. (O 31) f. 59'. (℟) Terribilis est. (℣) Cumque. Gloria. = F f. 85'.

f. 60' Acc. V, f. 61 und 62 sind frei.

Die liturgische Ordnung ist bis auf Nr. 14, das zu spät eingeschoben ist, mit der von F innegehaltenen Folge genau identisch. Wie in W_1 besteht auch in W_2 das Hauptcorpus des Magnus Liber de Antiphonario nur aus 2 st. ℟.

b. 5. Faszikel f. 63—9[illegible]: 30 Messstücke (12 Gr. und 18 All.); ferner 1 Ant. und 4 Benedicamus domino.

1. (M 1) f. 63. (Gr.) Viderunt. (℣) Notum. (Gr.) [V]iderunt. = W_1 f. 25 (*℣); F f. 99 1. Komposition (Gr.; *℣); F f. 99' 2. Komposition (Gr.; †℣; *2. Gr., in F wie das 1., in W_2 abweichend beginnend).

Teile: 1. Omnes Nr. 2. = W_1 f. 25; F f. 99. — 2. Dominus Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 5; F Nr. 26. Mot.-Qu. Nr. 43 Factum est F 2, 28.

2. (M 2) f. 64. All. Dies sanctificatus. = W_1 f. 25'; F f. 100'.

Teile: 3. Nobis Nr. 3; T. 2 li 3 li si |. = W_1 Nr. 10; F f. 100'; = E Nr. 3 (aus M 10) W_2 f. 69 und Pe Nr. 3 (aus M 31) W_2 f. 76'. — 4. f. 64' Venite Nr. 2. = W_1 f. 26; F f. 100'; = Tr. und T. Venite Nr. 1 W_1 f. 64 und F f. 17. — 5. Lux magna

Digitized by Google

Nr. 3; T. 3 li |. = W_1 Nr. 12; F f. 101; ferner = Du. und T. Muneribus Nr. 1 (aus M 10) 3 st. F f. 22'.

3. (M 3) f. 64'. (Gr.) Sederunt. (℣) Adjuva. = W_1 f. 26'; F f. 101 (℣).
Teile: 6. f. 65 Ne Nr. 2. = W_1 f. 27; F Nr. 47.

4. (M 4) f. 65'. All. Video celos. = F f. 102 (*℣).
Teile: 7. f. 66 Stantem Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 102.

5. (M 5) f. 66'. (Gr.) Exiit. (℣) Sed sic eum. = W_1 f. 27'; F f. 102'.
Teile: 8. f. 67 Manere Nr. 4. = W_1 f. 27'; F Nr. 49. — 9. Donec veniam Nr. 2; T. si |. = W_1 f. 27'.

6. (M 8) f. 67'. (Gr.) Laus tua. (℣) Herodes iratus. = W_1 f. 28; F f. 104'.
Teile: 10. Iratus Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 104'. — 11. Multos pueros Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 104'. — 12. f. 68 In Bethleem Nr. 2 b; T. 2 si | 3 li |. = F f. 105. = Nr. 2 a; T. 3 li 2 si |: W_1 Nr. 20. Mot.-Qu. Nr. 98 In Bethleem Herodes F 1, 4; Ma f. 125; W_2 2, 35; Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; Theor.-Cit. [μ]. Mk.: vgl. oben S. 70.

7. (M 9] f. 68. (Gr.) Omnes. (℣) Surge. = W_1 f. 29; F f. 105.
Teile: 13. f. 68' Ge Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 21; F f. 105. — 14. Nare Nr. 4; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 61. Mot.-Qu. Nr. 102—103 A la clarte W_2 4, 1; Mo 6, 189; Remedium W_2 2, 68.

8. (M 10) f. 69. All. Vidimus stellam. = F f. 106 (*All.; *℣).
Teile: 15. Ejus Nr. 3; T. 2 li 3 li si |. = Nobis Nr. 3 (aus M 2) W_1 Nr. 10; F f. 100'; W_2 f. 64 und Pe Nr. 3 (aus M 31) W_2 f. 76'. — 16. Ente Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 106. — 17. f. 69' Muneribus Nr. 3; T. 3 li |.

9. (M 11) f. 69'. (Gr.) Suscepimus. (℣) Sicut audivimus. = W_1 f. 29'; F f. 106' (℣).
Teile: 18. f. 70 Mus Nr. 1 und 2 c; T. a. $\sigma\gamma$. = W_1 f. 29'; b. 2 li 3 li si |. = Nr. 2 a; T. 3 li 2 li si |: W_1 Nr. 45; und Nr. 2 b; T. 2 li 2 li 2 si |: F f. 106'.

10. (M 12) f. 70'. All. Adorabo. = W_1 f. 30 (*All.; *℣); F f. 107 (*All.; *℣. Doch beginnt das All. in W_2 mit dem 2. All. in F identisch).
Teile: 19. Rabo Nr. 3; T. 3 li |. = Torium Nr. 3 (aus M 51) W_1 Nr. 96; F f. 139'; Mot.-Qu. Nr. 516 Christe via F 2, 16; W_2 2, 19. — 20. f. 71 Sanctum Nr. 3. = Potentem Nr. 2 (aus M 51) W_1 f. 47; W_1 Nr. 99; F f. 139' 1. Durchführung; W_2 f. 83' 1. Durchführung. — 21. Tebor Nr. 3; T. 3 li |. = Et exaltavi Nr. 4 und 5 (aus M 51) F f. 139'; W_2 f. 83'. Mot.-Qu. Nr. 110—111 Locus hic F 2, 24; Traveillie Mo 6, 211.

11. (M 13) f. 71. (Gr.) Hec dies. (℣) Confitemini. = W_1 f. 31; F f. 108.
Teile: 22. f. 71' Domino Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = F f. 108'. Mot.-Qu. Nr. 131—132 Deo confitemini W_1 f. 107; F 1, 6; Ma f. 106; W_2 1, 4; 2, 4 a (in mg. *Mout*); Mout est (W_2 2, 4 a in mg.) W_2 1, 16; 4, 58. [μ]. — 23. Quoniam Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = F f. 108'. Mot.-Qu. Nr. 140 Laudes referat W_1 f. 107; F 1, 7; Ma f. 106'; W_2 2, 4 b. [μ]. — 24. f. 72 In seculum Nr. 5; T. 2 si | 3 li |. = F Nr. 94. Mot.-Qu. Nr. 165 Lonc tens Mo 6, 218. [μ]. — 22, 23 und wohl auch 24 sind wohl in W_1 mit f. 51 und 52 verloren.

Digitized by Google

12. (M 14) f. 72. All. Pascha nostrum. = W_1 f. 31′; F f. 109 (℣).

Teile: 25. Nostrum Nr. 3; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 54; F f. 109. Mot.-Qu. Nr. 215 Gaudeat devotio W_1 f. 107′; F 1, 8; W_2 1, 11; 2, 7; Tort. [μ]. — 26. f. 72′ Latus est Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = F f. 109′; 3 st. W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23. 3 st. Mot.-Qu. Nr. 229—230 Radix F 1, 10; Ave Maria Ma f. 105; W_2 2, 21; Tr. Radix und Mot. Ave Mo 4, 63. [μ].

13. (M 22) f. 72′. All. Dulce lignum. = W_1 f. 33′; F f. 114′.

Teile: 27. f. 73 Ferens pondera Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 Nr. 62; F f. 115. — 28. f. 73′ Sustinere Nr. 2; T. 3 li |. = F f. 115.

14. (M 23) f. 73′. All. Ascendens. = W_1 f. 34′; F f. 115′.

Teile: 29. f. 74 Duxit; T. 3 li |. = W_1 f. 35 (T. 3 li |); F f. 115′ (T. $\sigma\gamma$). — 30. Ta Nr. 1. = W_1 f. 35; F f. 115′; = Na Nr. 1 (aus M 42) W_1 f. 45. Mot.-Qu. Nr. 310 Si quis ex F 2, 22.

15. (M 26) f. 74′. All. Paraclitus. = F f. 118; in W_1 f. 36 verloren?

Teile: 31. f. 75 Sanctus Nr. 1; T. 3 li |. = F f. 118. — 32. °Nomine; T. 3 li |. = F f. 118′. — 33. Docebit Nr. 1; T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 26; F f. 118′. Mot.-Qu. Nr. 344 Doceas (‚Doce nos' in W_2) F 2, 3; Ma f. 135′; W_2 2, 26.

16. (M 29) f. 75′. All. Inter natos. = F f. 120′; in W_1 f. 37 verloren?

Teile: 34. Natos Nr. 2; T. 3 li | (nicht mit F Nr. 255 oder 257 identisch). — 35. Mulierum Nr. 1; T. 3 li |. = W_1 Nr. 65; F f. 120′. Mot.-Qu. Nr. 369—370 Mulieris marcens F 2, 23; W_2 2, 42; A la revenue W_2 4, 21. — 36. f. 76 Johanne Nr. 2. = W_1 Nr. 66 und F Nr. 147 (T. 4 si |).

17. (M 31) f. 76′. All. Tu es Petrus. = W_1 f. 38 (Anfang fehlt); F f. 122.

Teile: 37. Pe Nr. 3 (aus Petram); T. 2 li 3 li si |. = Nobis Nr. 3 (aus M 2) W_1 Nr. 10; F f. 100′; W_2 f. 64 und E Nr. 3 (aus M 10) W_2 f. 69. — 38. f. 77 Cabo Nr. 3; T. 3 li |.

18. (M 32) f. 77. (Gr.) Benedicta. (℣) Virgo dei. = W_1 f. 38; F f. 122′.

Teile: 39. Go Nr. 5; T. 3 li |. = W_1 Nr. 69; F Nr. 154.

19. (M 33) f. 78. All. [A]ssumpta. All. = W_1 f. 38′ (nur *All. und ℣); F f. 123′ (†All.; ‘℣; 2. All.). Der Teil „Angeli“ ist 2 mal komponiert.

Teile: 40. Angeli Nr. 3. = F Nr. 218 Teil 1 („Angeli“; der 2. Teil von F Nr. 218 „et collaudantes“ ist in W_2 nicht benutzt, da hierfür F Nr. 219 in W_2 in die Hauptfassung aufgenommen ist). — 41. Angeli Nr. 4. — 42. f. 78′ Tes Nr. 1; T. 3 li |. = W_1 f. 39′.

20. (M 39) f. 78′. All. In conspectu. = W_1 f. 42′; F f. 130.

21. (M 44) f. 79′. All. Hic Martinus. = F f. 134 (*℣).

Teile: 43. f. 80′ Hympnis Nr. 2.

22. (M 45) f. 80′. All. Dilexit Andream. = F f. 135.

Teile: 44. f. 81 In odorem Nr. 3. = F f. 135.

23. (M 30) f. 81. (Gr.) Constitues. (℣) Pro patribus. = F f. 121′.

Teile: 45. f. 81′ Patribus Nr. 2.

Digitized by Google

24. (M 46) f. 82. All. Per manus. = W_1 f. 48′ (*All.; *℣); F f. 135′ (*All.; *℣).

Teile: 46. f. 82′ A Nr. 2; T. 3 li |.

25. (M 50) f. 82′. (Gr.) Ecce sacerdos. (℣) Non est. = W_1 f. 46; F f. 138′.

Teile: 47. f. 83 Illi Nr. 3; T. 3 li |. = Manere Nr. 6 (aus M 5) W_1 Nr. 16; F Nr. 42. Mot.-Qu. Nr. 69—70 1. Teil von: Serena (W_1 f. 13; F f. 235; Ma f. 119′; Lo A f. 92 und 74′) und: Manere vivere W_2 2, 39. — 48. Qui conservaret Nr. 3. = F Nr. 196.

26. (M 51) f. 83. All. Posui adjutorium. = W_1 f. 46′; F f. 139.

Teile: 49. f. 83′ Torium Nr. 4; T. 3 li |. = F Nr. 202 und 215. — 50. Potentem Nr. 2 und 3; T. σγ. 1. Durchführung: = W_1 f. 47; W_1 Nr. 99; F f. 139′ 1. Durchführung; ferner = Sanctum Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71. 2. Durchführung: = W_1 Nr. 98 2. Durchführung; F f. 139′ 2. Durchführung. — 51. Et exaltavi Nr. 5; T. 3 li |. = Nr. 4 F f. 139′; ferner = Tebor Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 71. Mot.-Qu. Nr. 110—111 Locus hic F 2, 24; Traveillie Mo 6, 211.

27. (M 37) f. 84. (Gr.) Propter veritatem. (℣) Audi filia. = W_1 f. 41; F f. 128.

Teile: 52. Veritatem Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 f. 41. — 53. Filia Nr. 2. = W_1 f. 41′; W_1 Nr. 79; F f. 128′ 2. Durchführung. — 54. f. 84′ Aurem tuam Nr. 2; T. 3 li |. = W_1 f. 24 2. Durchführung; W_1 f. 41′; F f. 128′. — 55. Rex Nr. 3; T. 3 li |. = F Nr. 181.

28. (M 54) f. 85. All. Veni electa. = W_1 f. 40′; F f. 141.

Teile: 56. Mea Nr. 2. = F f. 141′ und Nr. 203 (die cauda nach *mea* nur = F Nr. 203; *et ponam te in thronum* = F f. 141′ und Nr. 203; die cauda nach *num* ist in W_2 neu; *meum* = F f. 141′ 1. Durchführung und Nr. 203; die cauda vor *um* = F f. 141′, abgekürzt in F Nr. 203). — 57. f. 85′ Quia concupivit rex Nr. 2b; T. 2 li 3 li si |. = Nr. 2a; T. 2 li 2 li 2 si | (mit Abweichungen): F f. 141′. Mot.-Qu. Nr. 529 Quia concupivit vultus F 2, 19 (T. = F f. 141′); W_2 2, 14 (T. = W_2 f. 85′).

29. (M 41) f. 85′. (Gr.) Gloriosus. (℣) Dextera tua. = F f. 131′ (*℣).

Teile: 58. Sus Nr. 2. = F f. 132′ (im 2. Gr.). — 59. Domine Nr. 2; T. 2 si | 3 li |. = W_1 Nr. 83; F f. 132. — 60. f. 86 In virtute Nr. 1; T. 3 li | 2 si |. = W_1 Nr. 84; F f. 132.

30. (M 42) f. 86′. All. Judicabunt. = W_1 f. 44; F f. 132′.

Teile: 61. °Tio; T. 3 li |. = F f. 133. — 62. f. 87. Na Nr. 2a; T. 3 li | 2 si |. = F f. 133′; ferner = Ta Nr. 4 (aus M 23) T. 3 li 2 si |: W_1 Nr. 64; Mot.-Qu. Nr. 310a Ad celi Ma f. 105′.

Die liturgische Folge der Messorgana in F ist bis auf Nr. 23, 27, 29 und 30 hier innegehalten. Abweichend ist hier M 30 in die Heiligen-Liturgien gestellt, das Marien-Gr. M 37 vor dem Jungfrauen-All. Veni eingefügt (vgl. F f. 183; oben S. 94) und M 41 und 42 an einen anderen Platz innerhalb der Commune Sanctorum-Liturgien gerückt.

Digitized by Google

Es folgen 5 für das Officium bestimmte Werke.

f. 87'. (O 9) (Ant.) Crucifixum in carne. = F f. 71.

Die beiden kleineren Blätter f. 88 und 89 sind leer (vgl. oben S. 165).

f. 90 ff. 4 Benedicamus domino: 1. f. 90 (I Nr. 1). = W_1 f. 103' Nr. 1; F f. 86' Nr. 2. — Teile: Domino Nr. 3; T. si | 3 li |. = l. c. — 2. f. 90 (IV). = F f. 89 Nr. 8. — 3. f. 90' (I Nr. 2). = W_1 f. 103' Nr. 2; F f. 86' Nr. 1. — Teile: f. 91 Domino Nr. 4. = l. c. — 4. f. 91 (I Nr. 3). = W_1 f. 104 Nr. 3; F f. 87 Nr. 3. — Teile: f. 91' Domino Nr. 5. = l. c.

f. 91' Acc. IV—V ist frei.

Die Betrachtung der **Quellen** und der **Verbreitung** der oben genannten **70 Teile** (5 Officiumteile, 3 *Domino* aus Benedicamus und 62 Messteile), die sich musikalisch auf 66 Kompositionen reduzieren, da Nr. 3 mit Nr. 15 und 37, Nr. 20 mit Nr. 50a und Nr. 21 mit Nr. 51 musikalisch identisch sind, ergibt folgendes Resultat.

1. In den in W_1, F und W_2 in voller Organum-Komposition erhaltenen Werken finden sich

α. sonst nur in den Organa-Fassungen von W_1: $3\frac{1}{2}$ Teile; Nr. 9 (T. si |), 18a (T. σγ), 42 und 52 (T. 3 li |). —

β. in W_1 in den Organa-Fassungen, in F in den Ausschnittfaszikel zurückgestellt, in W_2 wieder in den Hauptfassungen erscheinend: 2 Teile; Nr. 6 und 8. —

γ. in allen 3 Codices in den Hauptfassungen: $10\frac{1}{2}$ Teile ($9\frac{1}{2}$ Kompositionen); die 3 *Domino* aus Benedicamus und die Messteile Nr. 1, 4, 29, 30, 50a (= 20 mit anderem Text), 53 und 54, wobei aber an die oben S. 22 und 76f. besprochenen Einschränkungen zu erinnern ist, dass neben dem Messteil Nr. 1 F eine 2. modernere Komposition des gleichen Textes im Magnus Liber hat und dass Nr. 50a in W_1 und Nr. 53 in W_1 und W_2 die ganze, Nr. 50a in F und W_2 und Nr. 53 in F nur den 1. Teil der Clausula bilden. So bleibt als in uneingeschränkt gleicher Funktion in allen 3 Fassungen des Messteils des Magnus Liber sich haltend nur die winzige Zahl von 4 Clausule: Nr. 4, 29, 30 und 54, von deren Tenores geschichtlich nur der T. Nr. 30 wichtig ist. —

δ. in W_1 in den Melismen-Faszikeln, in F und W_2 in den Hauptfassungen: $10\frac{2}{2} + 2\frac{1}{2} + x$ Teile ($10\frac{2}{2} + x$ Kompositionen); Nr. 3 (= Nr. 15 und 37 mit anderen Texten), 5, 12, 13, 18b, 19 (mit anderem Text), 25, 27, 50b und 62 (mit anderem Text als in W_1); ferner die schon unter *γ* genannten Nr. 50a (= 20) und 53; endlich wohl mindestens Nr. 22 und 23, die in W_1 wohl nur verloren sind, ebenso wie vielleicht auch Nr. 21 (= 51) und 28. Numerisch stellen diese Teile den Haupttypus der Mess-Clausule dar; zusammen mit den Gruppen δ_1 und δ_2 (4 Teile), vgl. unten, bilden sie etwa ein Drittel der Gesamtzahl der hier angeführten Messteile. Es ist charakteristisch, dass von den 3 im Magnus Liber von W_2 doppelt und dreifach verwendeten Kompositionen 2 oder alle 3 in diese Gruppe gehören, sowohl Nr. 3 = 15 = 37 wie Nr. 20 = 50a, deren älteste Überlieferung allerdings bereits der Magnus Liber von W_1 ist, wie vielleicht auch Nr. 21 = 51, da es möglich ist, dass dieser Teil auf dem verlorenen f. 51 von W_1 stand. —

Digitized by Google

ε. in W_1 und F in den Melismen-Faszikeln und erst in W_2 in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt: 3 + x Teile; Nr. 2, 39 und 47. Ist diese Zahl auch nur klein, so betreffen doch Nr. 2 und 39 sehr wichtige T. und Nr. 47 nimmt ein berühmtes Manere-Melisma, das in W_2 in der Hauptfassung von M 5 keinen Platz fand, durch die Verwendung mit anderem Text in den Magnus Liber auf. Eventuell gehört ferner das ebenfalls geschichtlich wichtige Nr. 24 in diese Gruppe. —

ζ. aus dem Organa Tripla-Repertoire stammend: Nr. 26; vgl. ferner Nr. 4 und 5. —

η und ϑ. erst in F auftretend (5 Kompositionen dieser Gruppe, die, falls sie in W_1 mit f. 51—52 verloren sind, in Gruppe δ bezw. ε gehören, sind in [] gesetzt): η. höchstens 12 oder 10 Teile (11 oder 9 Kompositionen) des Magnus Liber in F; Nr. 10, 11, [21 = 51], [22 und 23], [28], 56, 57, 61 und die Off.-Teile Nr. 1 und 2; ferner das schon unter ζ genannte 26. — ϑ. 6 zuerst im 5. Faszikel von F vorkommende Teile; Nr. 14, [24], 40, 48, 49 und 55; ferner das schon unter η genannte 56. Über Nr. 24 vgl. unter ε. —

ι. neu in W_2: 3 Teile; Nr. 38, 41 und 46. Vgl. unten.

2. In den als Organa in F und W_2 erhaltenen, in W_1 wahrscheinlich mit f. 36 und 37 verlorenen Stücken M 26 und 29 finden sich in den δ, ε, η und ι entsprechenden Gruppen δ_1, ε_1, η_1 und ι_1 2, 1, 2 und 1 Teile; Nr. 33 und 35; 36; 31 und 32; 34.

3. In den als Organa nur in F und W_2 erhaltenen Stücken finden sich in den δ, η und ι entsprechenden Gruppen δ_2, η_2 und ι_2 2, 7 und 3 Teile: Nr. 59 und 60; Off.-Teile Nr. 3—5 und Messteile Nr. 7, 16, 44 und 58; Nr. 17, 43 und 45.

So sind, wenn auch im Magnus Liber von W_2 nur wenige, dem Repertoire von W_1 und F ganz fehlende Clausule auftreten, doch im einzelnen auch in der Clausule-Verwendung (nicht bloss in den übrigen hier nicht zu behandelnden Teilen der Organa, vgl. oben S. 15 f. und 94) starke Veränderungen gegenüber den älteren Magnus Liber-Fassungen zu beobachten. Die den älteren Fassungen gemeinsamen Partien (γ) und die wohl von Perotin stammenden Veränderungen der 2. Fassung in F (δ, δ_1, δ_2, η, η_1, η_2) bilden nur den Grundstock dieser neuen 3. Fassung, die wohl nicht ebenfalls von Perotin stammt; daneben kommen, wie die Übersicht zeigt, Veränderungen aller Art vor. Es bleiben ältere, im Magnus Liber von F verworfene Abschnitte hier an ihrem alten Platz (α, β); umgekehrt rücken früher nur in den Ausschnitt-Faszikeln überlieferte Werke hier in die Hauptfassung vor (ε, ε_1, ϑ), unter ihnen 4 auch als Mot.-Qu. verwendete Teile (Nr. 2, 14, 24 und 47). Endlich bietet W_2 auch eine (allerdings sehr beschränkte) Anzahl von Neukompositionen (ι, ι_1, ι_2), die jedoch ausnahmslos entweder nur weniger wichtige T. betreffen (Nr. 34, T. 3 li|; Nr. 41 und 43, T. $\sigma\gamma$) oder stilistisch nichts Neues bringen (Nr. 17, 38 und 46, T. 3 li|; Nr. 45, T. $\sigma\gamma$).

Wie die ausführlichen Konkordanzangaben S. 17 ff., 66 ff. und 165 ff. zeigen, stehen an einer ganzen Reihe wichtiger Stellen in den 3 verschiedenen Fassungen des Magnus Liber 3 verschiedene, verschiedenen Stufen der Entwicklung des mehrstimmigen Satzes entstammende Kompositionen.

Digitized by Google

Einer der interessantesten Fälle ist *Et illuminare* (aus M 9). In W_1 f. 29 steht hier der Abschnitt *Nare* Nr. 2, noch in der ältesten Rhythmusform: rein organaler T.-Rhythmik (T. si |), in F f. 105′: *Nare* Nr. 3 mit der Hauptform der modalen T.-Rhythmik: T. 3 li | und in W_2 f. 68′ *Et illuminare* Nr. 4, aus den Melismen von F (Nr. 61) hier eingesetzt und als französische Motettenquelle dienend, mit einer zusammengesetzten Rhythmusform im T.: 2 si | 3 li | und einer (wenigstens in der daraus abgeleiteten Motette) im 6. Modus, einem in Du.- bezw. Mot.-Stimmen nur höchst selten vorkommenden Rhythmus, verlaufenden Oberstimme (geschrieben: si 3 li 3 li 3 li ...).

Aus der Zahl der analogen Erscheinungen genügt es, hier die 4 Clausule: *Dominus* (aus M 1), *In seculum* (aus M 13), *Qui conservaret* (aus M 50) und *Torium* (aus M 51) herauszugreifen, die eine ähnlich ansteigende Entwicklungslinie ebenfalls in besonders instruktiver Weise zeigen.

Dominus; in W_1 f. 25 und F 1. Komposition f. 99: Nr. 1, T. $\sigma\gamma$; in F 2. Komposition f. 99′: Nr. 2, T. 4 si |; in W_2 f. 63: Nr. 3, T. 2 si | 3 li |, als Mot.-Qu. dienend und hier aus den Melismen von W_1 (Nr. 5) und F (Nr. 26) in die Hauptfassung des Magnus Liber eingesetzt.

In seculum; in W_1 f. 31′: Nr. 3, T. 3 li |, eine Komposition, die in F an die letzte Stelle der Clausule *In seculum* im Melismen-Faszikel zurückgestellt wird (F Nr. 95); in F f. 108′: Nr. 4, vielleicht im Melismen-Faszikel von W_1 verloren und daraus hier eingesetzt, im Melismen-Faszikel von F wiederholt (Nr. 92); in W_2 f. 72: Nr. 5, T. 2 si | 3 li |, aus den Melismen von F (Nr. 94) hier in die Hauptfassung eingesetzt und als französische Mot.-Qu. dienend.

Qui conservaret, ein durch seinen ganz regulären Verlauf besonders typischer Fall; in W_1 f. 46′: Nr. 1, T. $\sigma\gamma$, in F an die letzte Stelle der Clausule über diesen T. im 5. Faszikel zurückgestellt (F Nr. 198); in F f. 139: Nr. 2, T. 3 li | 2 si |, aus den Melismen von W_1 (Nr. 95) hier eingesetzt; in W_2 f. 83: Nr. 3, aus den Melismen von F (Nr. 196) hier eingesetzt.

Torium; in W_1 f. 47: Nr. 2, T. 3 li |; in F f. 139′: Nr. 3, T. 3 li |, aus den Melismen von W_1 (Nr. 96) stammend, als Mot.-Qu. dienend und in W_2 an anderer Stelle des Magnus Liber verwendet (W_2 f. 70′, Rabo Nr. 3 aus M 12); in W_2 f. 83′: Nr. 4, T. 3 li |, aus den Melismen von F (Nr. 202 und 215) hier eingesetzt.

Die Zahl der als **Motetten-Quellen** benutzten Teile des Magnus Liber in W_2 beträgt 19, alle aus älteren Quellen stammend (Nr. 30 zuerst im Magnus Liber von W_1; sicher Nr. 2, 12, 19, 25, 33, 35, 62 und das nur als Mot.-Qu. eines Teils einer Motette dienende Nr. 47, ferner wahrscheinlich auch Nr. 22 und 23 und vielleicht auch Nr. 21 = 51 und 24 zuerst in den Melismen-Faszikeln von W_1; Nr. 26 zuerst in den Organa Tripla von W_1; Off.-Teile Nr. 1, 3 und 5 und Messteile Nr. 57 und event. Nr. 21 = 51 zuerst im Magnus Liber von F; Nr. 14 und event. 24 zuerst im 5. Faszikel von F).

Die aus diesen Clausule abgeleiteten Motetten erscheinen: zuerst in W_1 die 4st. Motette, deren 1. Teil auf Nr. 47 zurückgeht, und die 3st. Motetten aus Nr. 22, 23 und 25; in F: Nr. 47; 12, 22, 23, 25, 26; 2, 19, 21 = 51, 30, 33, 35, 57 und Off.-Teile Nr. 1, 3 und 5 (F f. 235; F 1, 4, 6, 7, 8 und 10; 2, 28, 16, 24, 22, 3, 23, 19; 35, 29

Digitized by Google

und 13); zuerst in Ma: Nr. 62 (Ma f. 105'); zuerst in W_2: Nr. 14 (W_2 4, 1 = 2, 68); zuerst in Mo: Nr. 24 (Mo 6, 218). Bezüglich der weiteren Verbreitung dieser Motetten genügt es hier, auf die Angaben oben zu verweisen; nur die Wiederkehr von 12 weiteren Motetten im Codex W_2 selbst sei auch hier angemerkt. Ausser Nr. 14 überliefern die Motetten-Faszikel von W_2 auch die Motetten aus Nr. 12 (W_2 2, 35), 19 (2, 19), 22 (1, 4 = 1, 16; 2, 4a und 58), 23 (2, 4b), 25 (1, 11; 2, 7), 26 (2, 21), 33 (2, 26), 35 (2, 42 = 4, 21), 47 (1. Teil von 2, 39), 57 (2, 14) und den Off.-Teilen Nr. 3 und 5 (2, 33 und 41).

Auch die **T.-Rhythmik** der Teile des Magnus Liber von W_2 bietet nichts bemerkenswertes Neues.

Rhythmuswechsel kommt 2 mal vor (Nr. 18 und 33); da Nr. 3 = 15 = 37, 20 = 50a und 21 = 51, beträgt die Gesamtzahl der oben erwähnten Rhythmen 69. Die Modi 3 li |, die vielleicht nicht erschöpfend angegeben sind, kommen 29 mal vor (Off.-Teile Nr. 3 und 5; Messteile Nr. 5, 7, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 21 = 51, 27—29, 31—33a, 34, 35, 38, 39, 42, 46, 47, 49, 52, 54, 55 und 61); die Modi 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si | 12 mal (Messteile Nr. 2, 12, 14, 22—26, 33b, 59, 60 und 62; besonders beachtenswert ist die ausschliessliche Herrschaft dieses T.-Modus in den Ostersonntags-Organa M 13 und 14). Seltenere Modi treten nur in 4 Kompositionen auf; si | 3 li | in Domino f. 90; 2 li 3 li si | in Nr. 18b, 57 und der vielleicht wegen dieses ungewöhnlicheren T.-Modus 3 mal verwendeten Komposition Nr. 3 = 15 = 37. Weiter sind ein Teil mit organalem T.-Rhythmus (Nr. 9) und 23 Fälle mit $\sigma\gamma$-Rhythmus im T. genannt, zu denen viele weitere nicht erwähnte treten.

Von der Modus-Schreibung oder Modus-Bildung der älteren Handschriften weicht W_2 in 4 Fällen ab: Nr. 29 (T. 3 li | in W_1 und W_2, $\sigma\gamma$ in F), 12 (T. 3 li 2 si | in W_1, 2 si | 3 li | in F und W_2), 18b (T. 3 li 2 li si | in W_1, 2 li 2 li 2 si | in F, 2 li 3 li si | in W_2) und 57 (T. 2 li 2 li 2 si | mit Abweichungen in F, 2 li 3 li si | in W_2; entsprechend differieren auch die T.-Modi der daraus abgeleiteten Motette in F und W_2).

Eine tabellarische Darstellung der in den Hauptgruppen der 2 st. Notre Dame-Clausule und der St. V-Melismen herrschenden T.-Rhythmik zeigt folgendes Bild, das die in meinen Résumé's oben mehrfach angedeutete allmähliche Entwicklung der T.-Rhythmik in den verschiedenen Phasen der Geschichte der Notre Dame-Organa deutlich vor Augen treten lässt.

Als die 11 Hauptgruppen dieser Kompositionen stelle ich unter einander: I, III und X, die 3 Hauptfassungen des Magnus Liber de Gradali in W_1, F und W_2 (ich beschränke mich auf den Messteil, so dass die oben S. 21 und 173 für den ganzen Magnus Liber in W_1 und W_2 angegebenen Zahlen entsprechend zu verringern sind); II, die Melismen von W_1; IV—IX, die 6 Ausschnitt-Serien im 5. Faszikel von F; XI, die Melismen in St. V. Die Rhythmusformen zerlege ich wie oben in 6 Gruppen: a) rein organale Rhythmik (si |); b) die Rhythmen: si, $\sigma\gamma$, 4 si | und 6 si | (vgl. oben S. 43); c) die verschiedenen in der älteren Notation 3 li | geschriebenen Rhythmen; d) die gebräuchlichste zusammengesetzte Rhythmusform, die auch in der Motetten-

Digitized by Google

geschichte lange eine bedeutende Rolle spielte: 2 si | 3 li | bezw. 3 li | 2 si |; e) sämtliche übrigen, im Notre Dame-Repertoire selteneren, einfachen oder zusammengesetzten regelmässigen modalen Formen; f) die wenigen unregelmässigen Rhythmen. In der Mitte ist die Gesamtzahl der vorkommenden Fälle angegeben; in den 6 Spalten links die Einzelzahlen der 6 Gruppen; rechts ihr prozentualer Anteil. * erinnert daran, dass aus den Hauptfassungen des Magnus Liber oben nur eine Auswahl von Clausule, die den Gruppen a) und b) (event. auch der Gruppe c) in W_2) angehören, gegeben zu werden brauchte; über die Grundsätze, nach denen diese Auswahl getroffen wurde, vgl. oben S. 15 f. Da demgemäss auch die Verhältniszahlen in Zeile I, III und X anders als in den anderen Zeilen zu werten sind, sind diese kursiv gedruckt.

	a	b	c	d	e	f		a	b	c	d	e	f
I	*8½	*33½	10	—	—	2	***54**	*15,8*	*62,0*	*18,5*	—	—	*3,7*
II	—	27	41	21½	21½	1	**112**	—	24,2	36,6	19,2	19,2	0,8
III	*0	*33	50	28	7	4	***122**	—	*27,0*	*41,0*	*22,9*	*5,8*	*3,3*
IV	—	77	51	33	46	7	**214**	—	36,0	23,8	15,5	21,5	3,2
V	—	18	2	5	2	—	**27**	—	66,7	7,4	7,4	18,5	—
VI	—	26	20	7	9	1	**63**	—	41,3	31,7	11,1	14,3	1,6
VII	—	54	—	—	—	—	**54**	—	100,0	—	—	—	—
VIII	—	99	—	—	—	1	**100**	—	99,0	—	—	—	1,0
IX	—	9	4	4	2	1	**20**	—	45,0	20,0	20,0	10,0	5,0
X	*1	*18	*28	12	5	—	***64**	*1,6*	*28,1*	*43,8*	*18,7*	*7,8*	—
XI	—	2	9	8	32	—	**51**	—	3,9	17,7	15,7	62,7	—

Nur I (W_1 4. Faszikel) zeigt die altertümliche Rhythmik des „optimus Organista" Leonin; vgl. oben S. 21. In II, den ältesten Melismen-Faszikeln (W_1 Faszikel 5—6), tritt zum ersten Mal die neue Rhythmik des „optimus Discantor" Perotin auf; vgl. oben S. 29 ff. Überwiegen dann in III, der 2. Hauptfassung des Magnus Liber Organi de Gradali in F (F 4. Faszikel), wie leicht verständlich, auch wieder die einfacheren T.-Rhythmen (vgl. oben S. 75 f.), so zeigt IV, die 1. Melismenserie des 5. Faszikels in F, die Clausule-Komposition der Notre Dame-Schule auf ihrem Höhepunkt (vgl. oben S. 84 ff.). Auch VI, die 3. (lediglich Mess-Clausule umfassende) Clausule-Serie in F, geht in ihrer T.-Rhythmik weit über den Magnus Liber in F hinaus; vgl. oben S. 91. Und ein ähnliches Bild zeigen auch V und IX, die 2. und 6. Clausule-Serie in F, bei denen betont werden darf, dass auch in diesen sehr kleinen Sammlungen die Gruppen b) bis e) sämtlich vertreten sind, wenn hier wegen des geringen Umfangs dieser Serien auch weiter gehende Schlüsse nicht gezogen werden können; vgl. oben S. 90 und 95. VII und VIII, die 4. und 5. Ausschnitt-Serie in F, stehen, wie oben S. 94 genauer ausgeführt, infolge der ganz andersartigen Auswahl der Melodieabschnitte der Tenores auch rhythmisch auf ganz anderem Boden.

Digitized by Google

X, die letzte erhaltene Fassung des Magnus Liber (W_2 Faszikel 5), endlich geht rhythmisch über die 2. Fassung in F nicht wesentlich hinaus; die Entwicklung der Organa-Komposition der Notre Dame-Schule ist hier zum Stillstand gekommen. Da ferner eine Sammlung gesonderter Clausule-Kompositionen, die bedeutenderen Chören auch die Möglichkeit gab, schwierigere und kunstvollere Kompositionen an die Stelle einfacherer Behandlungen der entsprechenden Tenores in der Hauptfassung zu setzen, in W_2 ganz fehlt, überliefert W_2 vieles Wesentliche aus der Hauptblütezeit der Organa-Komposition überhaupt nicht mehr.

Über die von der Rhythmik der Notre Dame-Clausule sich wesentlich unterscheidende Rhythmik der Organa und Melismen in St. V vgl. oben S. 142f., 145 und 152f.; in XI, den St. V-Melismen, wird die Gruppe b) durch den Rhythmus 1, c) durch 2a, 2b und 4, d) durch 3 und 6, e) durch den Rest der S. 152f. zusammengestellten Rhythmen gebildet.

6. Faszikel f. 92—122: 1. Sammlung (12) 2st. Conductus.

Vom 6. Faszikel an besteht der Codex aus einer anderen Pergamentart als vorher; ferner sind Liniierung und die Notenformen etwas anders als früher. Die Schrift von Faszikel 6 weicht sowohl von der der vorhergehenden als der der folgenden Faszikel ab. Der 6. Faszikel umfasst 3 volle Quaternionen (f. 92, 100 und 108 beginnend) und einen 4., dessen letztes Blatt fehlt (f. 116—122). Auf der Seite stehen 4 Accoladen zu 2 Systemen. Den Faszikel eröffnet eine Miniatur, in der ähnlich wie am Anfang des 3. Faszikels 3 singende Mönche dargestellt sind, obwohl die hier folgenden Stücke nur 2st. sind; auch die Initiale von Nr. 11 am Anfang des 4. Quaternio (f. 116) ist bunt ornamental verziert.

1. f. 92 Presul nostri. — 2. f. 93 Deduc Syon. — 3. f. 96 Naturas deus. — 4. f. 99 Gaude virgo. — 5. f. 101′ Ortu regis. — 6. f. 104′ Austro terris. — 7. f. 107′ Sursum corda. — 8. f. 111 Quod promisit. — 9. f. 112′ Pater noster. — 10. f. 114′ Ave Maria. — 11. f. 116 Transgressus. — 12. f. 119 bis 122′ Acc. I Fraude ceca. — f. 122′ Acc. II bis IV sind frei.

Es sind ausnahmslos sehr verbreitete Kompositionen, deren vollständige Konkordanzen hier nicht zu geben sind; es sei nur erwähnt, dass alle 12 auch in W_1, F und Ma stehen. In F haben 5 von ihnen ganz oder im 1. Teil eine 3. Oberstimme (Nr. 1, 3, 5, 9 und 11), in F unmittelbar nebeneinanderstehend (F Fasz. 6, Nr. 9, 10, 13, 12 und 11); die übrigen sind auch in F 2st. (F Fasz. 7, Nr. 77, 16, 31, 84, 32, 18, und 1). In W_1 ist nur Nr. 1 ganz, Nr. 3 und 11 anfangs 3st., die übrigen 2st. In Ma sind alle 12 2st. wie hier; vgl. über diese Reduktion der Stimmenzahl bei Conductus oben S. 133 und 138. Nr. 5 und 11 umfassen in W_2 die ganzen in F bezw. in W_1 und F in einen 3- und einen 2st. Teil geschiedenen Texte; Nr. 3 ist jedoch hier wiederum nur der erste sonst 3st. komponierte Teil, dem das Schluss-Benedicamus domino angehängt ist (diese Angabe fehlt Anal. hy. 20, 45).

Flacius druckt Nr. 2, 3, 5—8, 11 und 12 als Nr. 1, 30, 31 Anfang, 31 Ende, 74, 32, 28 und 33.

Digitized by Google

1. Motettenfaszikel f. 123—133, x, 134—144: 12 lateinische, 5 französische + x (2?) 3st. Motetten mit nur einem Motettentext; Anhang: 2. Sammlung (9) 2st. Conductus. (7. Faszikel des Codex).

Die 1. und 3. Lage dieses Faszikels (f. 123 und 137 beginnend) sind Quaternionen; in der 2. (f. 131 beginnend), die wohl ursprünglich ebenfalls ein Quaternio war, fehlt jetzt das mittelste Doppelblatt (zwischen f. 133 und 134). Die 1. Initiale ist ornamental verziert. Die Schrift ist eine andere als vorher.

Wie in F beginnt die Motettensammlung mit einem besonderen Faszikel 3st. lateinischer Motetten mit nur einem Motettentext, von denen hier 12 erhalten und denen einige ebenso gebaute französische Motetten gleich angegliedert sind. Ein Prinzip in der Anordnung der Motetten innerhalb der beiden Gruppen dieses Faszikels ist nicht festzustellen. Auf der Seite stehen 5 Accoladen zu 2 Systemen.

a. 12 + x 3st. lateinische Motetten mit nur einem Motettentext.

Vgl. die Vorbemerkungen zu den Motettensammlungen in F und Ma oben S. 102f. und 132. Wie bei Ma genügt es auch hier, nur durch τ und μ auf die ausführlichen Literaturangaben über Text- und Musik-Edition der Motetten oben S. 103ff. und in Bd. II zu verweisen; eine Ausnahme bilden nur die Textdrucke bei Flacius, die auch hier stets angegeben sind, da sie W_2 als Vorlage benutzen. (τ) bedeutet, dass der betreffende Motettentext unediert, sein Textbau aber aus der Edition eines gleichgebauten lateinischen Textes zu erkennen ist.

1, 1. f. 123. [532] Agmina milicie celestis. T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |.

Über das 2st. Melisma St. V Nr. 40 mit dem Anfang [537] in mg. und die vielfachen lateinischen Motettenformen [532—534] F 1, 24; Lo A f. 91; St. V f. 258; Lo B f. 45; Ba Nr. 6; Cit. von Odingt. und Handlo vgl. oben S. 107f. und 151f. Den Text [532] verfasste nach H. d'Andeli der Kanzler Philipp. Identisch [535] Quant froidure 3st. W_2 1, 13 (Anfang fehlt); wohl Dpm. mit Tr. II [536] De la virge Cl Nr. 28—29; [537] L'autrier cuidai (St. V Nr. 40 in mg.) 1st. R f. 199b. — τ. — μ.

1, 2. f. 124. [517] Et exaltavi plebis. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et exalta (aus M 51) Nr. 2: 3 li |.

3st. Qu. F f. 46. — = 3st. F 1, 22; 2st. W_2 2, 28; Mot. 1st. Fauv f. 9. — τ; Flac. Nr. 34. — μ.

1, 3. f. 125. [448] O Maria maris stella. T. Veritatem (aus M 37): 3 li |.

= 3st. F 1, 25; mit neuem Tr. [449] O Maria virgo 3st. Dpm. Mo 4, 52; Ba Nr. 75; Bes Nr. 19; Da Nr. 2; 2st. Ca Nr. 4; Ars A Nr. 2; Ars B Nr. 3; 7 Theor.-Cit. (vgl. oben S. 108). Identisch [450] Glorieuse 3st. W_2 1, 14. — τ. — μ.

1, 4. f. 126. [131] Deo confitemini. T. Domino (aus M 13) Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Qu. F f. 108′; W_2 f. 71′; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3st. F 1, 6; Ma f. 106 (Tr. und Mot.); 2st. W_2 2, 4a mit Anfang [132] in mg. Identisch [132] Mout est 3st. W_2 1, 16; 2st. W_2 4, 58. — τ; Flac. Nr. 35. — μ.

Digitized by Google

1, 5. f. 126′. [656] Laus domino resonet. T. Ejus (aus O 16): $\sigma\gamma$.

Text: Flac. Nr. 36. — Die einzige originale Motette dieses Faszikels; gleichzeitig bisher hier singulär. — Textlich nah verwandt ist der ebenso beginnende, den Motettentext erweiternde Text bei J. Leisentrit, Geistliche Lieder, I, 1567, Bl. 45b (Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied, I, S. 236), in dem nur der Schluss des Motettentextes nicht wiederkehrt.

1, 6. f. 127. [313] Homo quo vigeas. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 1: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 23; F f. 116′; über 3 st. F f. 45′ vgl. oben S. 64 und 105. — = 3 st. F 1, 13; Ma f. 126 (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 8; Carm. bur. Nr. 4 (nur Text; Anfangs-Var.: Gaude cur gaudeas). Identisch [314] Amors vois 2 st. W_2 4, 82. — τ; Flac. Nr. 123. — μ. — Das Tr. in W_2 ist mit dem Tr. in F nur für Silbe 1—17 identisch (mit Varianten); von Silbe 18 an weicht es ganz ab.

1, 7. f. 128′. [439] Ad solitum vomitum. T. Regnat (im Codex: Regna-nat, aus M 34) Nr. 13: si 3 li |.

Qu. F Nr. 173. — = 3 st. F 1, 20 (mit starken Var. im Tr.); Ma f. 127′ (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 20; Oxf. Rawl (nur Text); mit neuem Tr. [440] Depositum 3 st. Dpm. Ba Nr. 7; 2 st. Fauv f. 2′. — Text: Flac. Nr. 42. — μ.

1, 8. f. 129. [635] Ad veniam perveniam. Der Platz für den T. blieb frei; zu ergänzen ist [Tanquam (aus O 2) Nr. 5: si 3 li |.]

Qu. W_1 Nr. 35; F Nr. 9. — = 3 st. F 1, 1; Ma f. 102 (Tr. und Mot.); 2 st. W_2 2, 1. — Text: Flac. Nr. 37. — Mk.: vgl. unten bei W_2 2, 1.

1, 9. f. 129′. [412] Virgo plena gracie. T. Go (aus M 32) Nr. 4: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — = 2 st. W_2 2, 18. Identisch [411] O Maria mater pia 3 st. F 1, 18; 2 st. W_2 2, 64; [413] Deduisant m'aloie 2 st. W_2 4, 87. — (τ). — Der gleich beginnende Text Einsiedeln 643, s. XV, p. 76 (Morel, Hymnen, S. 116) stimmt nur anfangs mit dem Motettentext überein.

1, 10. f. 130′. [337] O natio que viciis. T. Hodie perlustravit (aus M 25) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 25; F Nr. 136. — = 3 st. F 1, 14; 2 st. W_2 2, 13; Mo 3, Nachtrag, 47. Identisch [338] A ma dame 3 st. W_2 1, 17; [339] Dame qe j'aim 2 st. W_2 4, 37. — τ; Flac. Nr. 38.

1, 11. f. 131′. [215] Gaudeat devocio. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 54; F f. 109; W_2 f. 72. — = W_1 f. 107′ (Tr. und Mot.); 3 st. F 1, 8; 2 st. W_2 2, 7; Tort. (in mir unbekannter Fassung). — τ; Flac. Nr. 39. — μ.

1, 12. f. 132′ bis f. 133′. [345] Doce nos hodie. Tr. und Mot. brechen ab mit: „arcebit et“; ihr Schluss und der T. fehlen mit dem folgenden Blatt. Als T. ist zu ergänzen [Doce (aus M 26) Nr. 2: T. a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |].

Qu. W_1 Nr. 27; F Nr. 138. — = 2 st. F 2, 2. Das Tr. ist in W_2 singulär; vgl. oben S. 112. — τ; Flac. Nr. 40 (vollständig; vgl. oben S. 162).

Auf dem folgenden fehlenden Doppelblatt, das wohl ganz beschrieben war, standen wohl ausser Tr. und Mot. zu den letzten 15 Silben und dem T. von Nr. 12 und

Digitized by Google

Tr. und Mot. zu den ersten 57 Silben von Nr. 13 2 weitere Motetten. Hatten beide oder eine davon französischen Text, so sind 2 oder eine singuläre Motettenform damit verloren.

Dem Codex F gegenüber musikalisch neu ist in der 1. Motettengruppe von W_2 nur die hier ganz singuläre Motette Nr. 5, das Tr. von Nr. 6, das mit dem älteren Tr. in F nur anfangs übereinstimmt, und das Tr. von Nr. 12. Auf 3st. melismatische Quellen des Notre Dame-Repertoires geht Nr. 2, auf 2st. Nr. 4 und 6—12 zurück. Wie schon S. 158 erwähnt, kehren von diesen 12 3st. Motetten 8 (Nr. 2, 4 und 6—11) in 2st. Gestalt im 2. Motettenfaszikel von W_2 wieder. Es ist besonders beachtenswert, dass dies ausschliesslich aus melismatischen Quellen entstandene Motetten sind und somit mit Ausnahme von Nr. 12 alle diese ältesten auf 2st. Melismen zurückgehenden Motetten, für die früher bei der Umwandlung des Melismas in die Motette der Zusatz eines neuen Tr. notwendig erschienen war, um ihnen so beim Hinzutreten des Motettentextes zur alten Du.-Stimme durch den volleren 3st. Klang und durch den Vortrag dieses Textes auch seitens einer weiteren Oberstimme eine stärkere Wirkung zu geben, in W_2 in doppelter Gestalt erscheinen, im 1. Motettenfaszikel in der vollen 3st., als Motettenform originalen Form, im 2. das Tr. wieder abstreifend, da man nunmehr in diesem neuen Stadium der Entwicklung der Motette ein Tr., das nur denselben Text wie der Mot. vorträgt, als störend und die zwar klangärmere, aber als Motettenform viel prägnantere Form der 2st. Motette als wirksamer zu empfinden anfing; ebenso ist hier auch die aus einem 3st. Melisma entstandene Motette Nr. 2 behandelt. Nur in 3st. Form erscheinen in W_2 nur Nr. 12, dessen 3st. Form hier neu ist, die singuläre Motette Nr. 5 und die beiden 3st. aus F übernommenen, anscheinend nicht aus Notre Dame-Melismen entstandenen Nr. 1 und 3, die auch hierin eine Sonderstellung einnehmen und, wie oben S. 106ff. ausgeführt, eine ausserordentlich inhaltsreiche Geschichte haben. Wie sie diente auch Nr. 7 später als Unterbau einer späteren Dpm. Vgl. ferner oben S. 110ff.

Mit französischen Texten erscheinen in W_2 Nr. 1, 3, 4 und 10 3st., Nr. 4, 6, 9 und 10 2st.; doch bleiben, wie schon oben S. 110 betont, mit einer Ausnahme alle diese französischen Contrafacta in W_2 singulär.

b. 5 3st. französische Motetten mit nur einem Motettentext.

1, 13. [535] Quant froidure; Anfang fehlt. f. 134 beginnt: amis ma dounee s'amor. T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |.

Wohl = 3st. Dpm. mit neuem Tr. [536] De la virge Cl Nr. 28—29. Ferner identisch [532ff.] Agmina u. s. f. W_2 1, 1 u. s. f.; vgl. oben S. 176. — Text: Raynaud, Recueil 2, 41; τ. — μ.

1, 14. f. 135. [450] Glorieuse deu amie. T. Veritatem (aus M 37): 3 li |.

Identisch [448] O Maria maris stella W_2 1, 3 u. s. f.; vgl. oben. — Text: Stimming Nr. 1, S. 77; τ. — μ. — Stimming's Vorschlag (S. 130), durch Streichen je einer Silbe die 6silber V. 10 und 16 in 5silber zu verwandeln, wie sie hier erwartet werden (und im lateinischen Text auch hier stehen), ist zu verwerfen, da die über-

Digitized by Google

schüssigen Silben bereits durch Elision verschwinden; V. 10 und 16 sind die beiden einzigen vokalisch anlautenden Verse des Textes, die sich mit V. 9 und 15 durch Elision der Schlusssilben dieser Verse zu regulären 12silbern zusammenschliessen. Auch die in V. 14 des französischen Textes zugesetzte 6. Silbe bringt keine wesentliche rhythmische Änderung dem Original gegenüber mit sich, da ihr musikalisch die Zerlegung einer binaria des Tr. (𝅘𝅥𝅯 in 𝅘𝅥𝅯) und Tonwiederholung im Mot. (𝅘𝅥𝅯 statt 𝅗𝅥) entspricht. — Es ist ein Ausnahmefall, dass die Anpassung eines französischen Motettentextes sich dem Sinn des ursprünglichen lateinischen so eng anschliesst, wie es hier der Fall ist. Auch der bei der lateinischen Motette häufige Ausklang in das T.-Wort ist hier nachgeahmt; der lateinische Motettentext schliesst: *qui te puro laudant corde in veritate,* der französische: *la ou vostre fiz est vie et voie et veritez.* Vgl. auch Sammelb. 7, 523.

1, 15. f. 136. [485] Se j'ai ame n'en doi. T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 si |.

3st. Qu. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 16′ u. s. f.; Mo f. 10; 2st. F f. 129′. Komponist: Perotin. — Der Anfang steht W_2 2, 5 in mg. — = 2st. W_2 4, 77. Identisch [483 f.] Ex semine Abrahe u. s. f. 2st. W_2 2, 5; vgl. unten über Worc; F 2, 14; Mo 4, 62; Ba Nr. 29; identisch ferner [486] Hyer mein 2st. W_2 4, 46. — Text: Stimming Nr. 2, S. 78; τ. — μ.

1, 16. f. 136′. [132] Mout est fous qi fame croit. T. Do (aus M 13; so im Codex statt: Domino) Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Der Anfang steht W_2 2, 4a in mg. — = 2st. W_2 4, 58. Identisch [131] Deo confitemini W_2 1, 4; 2, 4a u. s. f.; vgl. oben über Qu. und die Motettenformen. — Text: Stimming Nr. 3, S. 78; τ. — μ.

1, 17. f. 137′. [338] A ma dame ai tout mon cuer. T. Hodie perlustravit (aus M 25) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Identisch [337] O natio W_2 1, 10; 2, 13 u. s. f.; und [339] Dame qe j'aim 2st. W_2 4, 37; vgl. oben über Qu. und die Motettenformen. — Text: Stimming Nr. 4, S. 79; τ.

Die in diesen 5 und eventuell 1 oder 2 verlorenen französischen Motetten der ältesten lateinischen nachgebildete 3st. französische Motettenform mit nur einem Text in den Oberstimmen ist hier ganz singulär. Befand sich, wie oben S. 158 und 178 ausgeführt, in W_2 bereits diese lateinische Motettenform im Absterben, so ist verständlich, dass sie in der französischen Motette von vornherein wenig Fuss fasste. Musikalisch sind es 5 der verbreitetsten älteren lateinischen Motetten, deren Kompositionen in dieser neuen Verwendung hier erscheinen. Nr. 15 geht auf ein 3st. Melisma Perotins, Nr. 16 und 17 auf alte 2st. Melismen, Nr. 13 und 14 auf 2 der anscheinend selbstständig geschaffenen, besonders weit verbreiteten letzten Motetten des 1. Motettenfaszikels in F als Quellen zurück. Für Nr. 13, 14, 16 und 17 überliefern F und W_2 die musikalisch völlig identischen 3st. lateinischen Motettenformen; für die Motette Nr. 15, die in F und W_2 mit lateinischem Text nur 2st. vorkommt, ist die 3st. Fassung, die Worc und W_2 1, 15 zeigen, ebenfalls die originale (vgl. auch oben S. 113 f.). So bringt diese Sammlung französischer 3st. Motetten musikalisch nichts Neues.

Digitized by Google

Nur der französische Text zur Agmina-Motette (Nr. 13) ist bisher später noch einmal nachzuweisen; die übrigen französischen Texte sind ebenso wie die weiteren französischen Texte zu Nr. 15 und 17 in W_2 singulär. Analog der Mehrzahl der lateinischen 3st. Motetten in W_2 kehren auch Nr. 15—17 als 2st. Motetten mit gleichem oder anderem französischem Text in W_2 4 wieder; dagegen sind Nr. 13 und 14 wie ihre lateinischen Originale auch mit französischen Texten in W_2 nur 3st. überliefert. Für Nr. 15 und 16 sind bei den entsprechenden lateinischen Motetten in W_2 2 die französischen Texte in margine angegeben; vgl. unten. Auch inhaltlich stimmt mit dem Text der musikalisch identischen lateinischen Motette nur Nr. 14 überein.

c. 9 2st. Conductus.

Da die Sammlung 3st. Motetten bereits auf dem 2. Blatt des 3. Quaternio endet, benutzte der Sammler des Codex den Rest der Lage zur Aufzeichnung von weiteren 2st. Conductus, für die die 2st. Accoladeneinrichtung ohne Änderung zu verwenden war.

1. f. 138′ Crucificat. — 2. f. 139′ Helysei manubrio. — 3. f. 140 Ave gloriosa mater salvatoris. — 4. f. 141 Ysaias cecinit. — 5. f. 141′ Verbum bonum. — 6. f. 143 Si deus est animus. — 7. f. 143′ Rege mentem et ordina. — 8. f. 144 Regnum dei vim patitur. — 9. f. 144′ ohne Noten: Omni pene curie. — f. 144′ (Schluss von Nr. 8 und Nr. 9) edierte O. Heinemann im Faksimile; vgl. oben S. 161 f.

Nr. 1 und 4 sind reduzierte 2st. Formen verbreiteter, oben f. 46′ und 39 auch in den 3st. Originalformen überlieferter Conductus. Wie diese u. a. auch in F Fasz. 6 und W_1 Fasz. 8 stehen, stehen auch Nr. 2 und 6—9 in F (Fasz. 7, Nr. 121, 95, 54, 98 und 99) und Nr. 6 und 8 auch in W_1 Fasz. 9. — Über Nr. 5, eine der zahlreichen alten 2st. Kompositionen dieser verbreiteten Marien-Sequenz, vgl. oben S. 14. — Flacius druckt die Texte Nr. 1, 2, 4 und 6—9 als Nr. 124, 125, 76, 81, 126, 79 und 6.

Nr. 3, wohl die älteste mehrstimmige Komposition des Textes: *Ave gloriosa mater*, ist hier eine reine 2st. Conductus-Komposition dieses auch in der Motettengeschichte eine sehr bedeutsame und singuläre Rolle spielenden Textes. Die Oberstimme in W_2 ist hier singulär. Ob die Unterstimme eine ältere, vorher auch 1st. gesungene Melodie (wie bei Nr. 5) oder eine für die 2st. Conductus-Komposition geschaffene Melodie (wie in der Regel bei den Conductus) ist, ist vorläufig nicht mit Sicherheit zu entscheiden; mir scheint das letztere wahrscheinlicher, da sie, während der Text sequenzenartig gebaut ist (2 Strophenpaare; V. 1—8 = 9—16, lauter 6 silber; V. 17—24 = 25—32, lauter 5 silber), durchkomponiert ist. Diese Melodie wird in Mo 4, 53; Ba Nr. 1 und Bes Nr. 14 der Mot. [804] einer 3st. Dpm. über einem „Domino" bezeichneten T. (vgl. unten zu Mo), deren Mot. und T. Mü C f. 74, Paris Maz. 307 und Ars B Nr. 7 als 2st. Motette und Da Nr. 13 in entstellter Conductusartiger Gestalt überliefern; über die 3st. Mischform Lo Ha f. 9′ (singuläres Tr., Melodie [804] als Mittelstimme und 2mal graphisch verschieden aufgezeichneter T. als Unterstimme) mit [804] und [806] „Duce creature" als Text vgl. unten bei Lo Ha f. 9′. — Text: Mone, Hymnen 2, 59; Anal. hy. 20, 184. — Mk.: Coussemaker, L'art, Nr. 17 aus Mo; Wooldridge, Early Engl. Harm., pl. 20—21 aus Lo Ha; Ba.

Digitized by Google

So stehen in dieser kleinen 2. Conductus-Sammlung in W_2 in merkwürdiger Zusammenstellung neben Vertretern des Hauptrepertoires der Blütezeit der Conductus (5 in originalen, 2 in musikalisch reduzierten Formen) eine altertümliche 2st. Komposition der Sequenz *Verbum bonum* und ein in singulärer Weise später in das Motetten-Repertoire eingedrungener Marien-Conductus.

2. Motetten-Faszikel f. 145—192: 2 3st. Dpm., 80 2st. Motetten, 1 1st. Conductus und 4 isolierte Motetus-Stimmen; alles mit lateinischen Texten. (8. Faszikel des Codex.)

Wie F in seinem 2. Motetten-Faszikel trennt auch W_2 die 2st. lateinischen Motetten und die 3st. lateinischen Dpm., bei deren Aufzeichnung Tr. und Mot. nach einander folgen, noch nicht von einander. Auffällig ist die Einfügung des Perotinischen 1st. Conductus Nr. 22 *Beata viscera* in die 2. alphabetische Motettenfolge, leichter erklärlich dagegen ihre Unterbrechung nach Nr. 39 durch 4 isolierte Motetus-Stimmen zum Weihnachts- und Stephanus-Fest; vgl. unten. Die übrigen Motetten sind zuerst genau analog der Sammlung der 2st. französischen Motetten alphabetisch geordnet. Die 1. Folge gibt für die einzelnen Buchstaben je eine Motette (Nr. 1—19), die 2. (Nr. 20—49) und die geschichtlich jüngere 3. (Nr. 50—77), soviel jeweils dem Sammler vorlagen; die letzten 7 Motetten (Nr. 78—84) bilden einen ungeordneten Anhang. Ausserhalb der alphabetischen Reihenfolge sind im 1. Alphabet *Laudes* nach *Deo* und im 3. *Memor* nach *Virgo* eingeordnet; ich bezeichne diese Motettenpaare daher mit Nr. 4a und b und 74a und b. 2mal mit gleichem Text sind Nr. 2 = 52, 6 = 56 und 34 = 60 aufgenommen. Nr. 38 und 70 sind Dpm. Mithin ist die Zahl der 2st. Motetten 80; davon sind 8 nur reduzierte 2st. Formen von Motetten des 1. Faszikels. Da Nr. 18 = 64, 23 = 36, 37 = 38a und 74a = b die gleiche Komposition zu verschiedenen Texten haben, vermindert sich die Gesamtzahl der musikalisch verschiedenen lateinischen Motetten-Kompositionen in W_2 um weitere 4. Das 2. und 3. Alphabet und der Anhang folgen im Codex ohne äusseren Einschnitt.

Zur Einrichtung der Konkordanz vgl. die Vorbemerkungen oben S. 103 und 176. Der Wortlaut der Marginalangaben französischer Anfänge ist im Folgenden vollständig angegeben.

Der Faszikel besteht aus 6 Quaternionen (f. 145, 153, 161, 169, 177 und 185 beginnend). In der 1. Initiale ist eine singende Person dargestellt (vgl. auch das Faksimile bei O. v. Heinemann, l. c.). Da indessen die Darstellung in der Initiale f. 92, die 3 singende Personen wiedergibt, obwohl nur 2st. Stücke folgen, für diesen Ort inkorrekt erscheint, so ist auch hier aus der Darstellung in der Initiale kein sicherer Schluss auf den Vortrag des Folgenden, der 2st. Motetten, erlaubt. Jedenfalls ist nichts über die Art des T.-Vortrags angedeutet. Es ist wohl möglich, dass der Illuminator, durch die Aufzeichnung des Folgenden in fortlaufenden Zeilen getäuscht, die folgenden 2st. Motetten für 1st. Werke gehalten hat. Auf der Seite stehen abgesehen von gelegentlichen Zeilen-Zufügungen regulär 9 Systeme.

Digitized by Google

1. Alphabet: Nr. 1—19. 20 2st. Motetten.

2, 1. f. 145. [635] Ad veniam perveniam. T. Tamquam (aus O 2) Nr. 5: si 3 li |.

Qu.: W_1 Nr. 35; F Nr. 9. — Reduzierte Form von 1, 8; vgl. oben. — Flac. Nr. 37. — Mk.: O. v. Heinemann l. c. Faksimile von W_2 f. 145. — In F steht diese Motette an der Spitze des 1. Motettenfaszikels.

2, 2. f. 145. [417] Benedicta regia virgo. T. Go (aus M 32): 3 li | 2 si |. In mg.: Quant voi la rose.

= 2 st. W_2 2, 52. Identisch [418] Qant voi (in mg. W_2 2, 2) 2 st. W_2 4, 16 und 65. — Mk.: Anfang auf dem Faksimile bei O. v. Heinemann l. c.

2, 3. f. 145'. [649] Candida virginitas. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 3: 3 li 2 li |. In mg.: [L]autrier joir (*L* ist beim Binden abgeschnitten).

Qu.: 3 st. F f. 11. — = 2 st. Lo C Nr. 2. Die weiteren Motettenformen [647—654], darunter die Dpm. Tr. [650] Quant revient und Mot. [651] L'autrier (in mg. W_2 2, 3) W_2 3, 13, (F 2, 33—34; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; D Nr. 4; Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; Ba Nr. 97; Ca Nr. 12; Bol f. 8; Franco) vgl. unten bei W_2 3, 13. — (τ). — μ.

2, 4a. f. 146. [131] Deo confitemini. — 2, 4b. f. 146'. [140] Laudes referat. — T. (für 4a und b zusammenhängend geschrieben) Domino quoniam (aus M 13): 2 si | 3 li |. — In mg. von Nr. 4a: Mult est fous.

Nr. 4a: Qu. [in W_1 verloren?]; F f. 108'; W_2 f. 71'. — Reduzierte Form von 1, 4; vgl. oben. Identisch [132] Mout (in mg. W_2 2, 4a) 3 st. W_2 1, 16; 2 st. W_2 4, 58. — τ; Flac. Nr. 35. — μ.

Nr. 4b: Qu. wie für Nr. 4a. — = W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3 st. F 1, 7; Ma f. 106' (Tr. und Mot.). — τ; Flac. Nr. 41. — μ.

2, 5. f. 146'. [483] Ex semine Abrahe. T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 si |. In mg.: Se j'ai ame.

Qu. 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 16' u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'. Komponist: Perotin. — = 2 st. F 2, 14; 3 st. Worc; 3 st. Dpm. mit Tr. [484] Ex semine rosa Mo 4, 62; Ba Nr. 29. Identisch [485] Se (in mg. von W_2 2, 5) 3 st. W_2 1, 15; 2 st. W_2 4, 77; [486] Hyer mein 2 st. W_2 4, 46. — τ; Flac. Nr. 127. — μ.

2, 6. f. 147. [437] Flos de spina rumpitur. T. Regnat (aus M 34) Nr. 2—3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 75—76; F f. 126. — = 3 st. F 1, 19; Ma f. 126' (nur Mot.); 2 st. W_2 2, 56; 3 st. Dpm. mit neuem Tr. [438] Quant repaire Mo 3, 44; Bes Nr. 21; 1 st. Mü C f. 75'. — τ. — μ.

2, 7. f. 148. [215] Gaudeat devocio. T. Nostrum (aus M 18) Nr. 3: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 54; F f. 109; W_2 f. 72. — Reduzierte Form von 1, 11; vgl. oben. — τ; Flac. Nr. 39. — μ.

2, 8. f. 148'. [313] Homo quo vigeas. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 1: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 23; F f. 116'; 3 st. F f. 45'. — Reduzierte Form von 1, 6; vgl. oben. Identisch [314] Amors vois 2 st. W_2 4, 82. — τ; Flac. Nr. 123. — μ.

Digitized by Google

2, 9. f. 149. [451] In veritate comperi. T. In veritate (aus M 37): 3 li |.

= 3 st. F 1, 26; mit neuem Tr. [452] In salvatoris 3 st. Dpm. Mo 4, 57; Ba Nr. 45; Lo B f. 50 ff. — Den Text verfasste Bischof Wilhelm von Paris (vgl. oben S. 108 und unten Kap. IX). — τ; Flac. Nr. 7. — μ. — Über den T. und seine Bezeichnungen vgl. oben S. 108.

2, 10. f. 150. [505] Letetur justus. T. Et speravit (irrig so aus „Et spera" statt in „Et sperabit" ergänzt, aus M 49) Nr. 2: a. $\sigma\gamma$; b. 3 li |; c. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 90 („Ra"); F f. 138 2. und 3. Durchführung. — = 2 st. F 2, 15. — τ; Flac. Nr. 110. — Die 1. T.-Durchführung (entsprechend dem T. der 1. Durchführung F f. 138) ist ein irriger Zusatz in W_2.

2, 11. f. 150'. [495] Mens fidem seminat. T. In odorem (aus M 45) Nr. 2: 3 li |. In mg.: Qant foilent.

Qu. 3 st. W_1 f. 91; F f. 45. — = 2 st. F 2, 1; Ma f. 130' (nur Mot.); 3 st. Dpm. mit Tr. [496] Encontre Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; Bes Nr. 15 unbekannt mit welchem Tr. Identisch [497] Quant fueillent (in mg. W_2 2, 11) 3 st. Dpm. mit Tr. [496] W_2 3, 1; Mo 5, 95. — τ; Flac. Nr. 109. — μ.

2, 12. f. 151'. [248] Ne sedeas sortis. T. Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 2: $\sigma\gamma$.

Qu. F f. 111'. — = 2 st. F 2, 4; Ma f. 124' (nur Mot.); Oxf. Rawl (nur Text). Identisch [249] Biau sire 2 st. W_2 4, 84. — Text: Flac. Nr. 129.

2, 13. f. 152. [337] O nacio que viciis. T. Hodie perlustravit (aus M 25) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 25; F Nr. 136. — Reduzierte Form von 1, 10; vgl. oben. Identisch [338] A ma dame 3 st. W_2 1, 17; [339] Dame qe j'aim 2 st. W_2 4, 37. — τ; Flac. Nr. 38.

2, 14. f. 152'. [529] Quia concupivit vultum (im Codex: multum). T. Quia concupivit (aus M 54) Nr. 2: 2 li 3 li si |.

Qu. F f. 141' (T. 2 li 2 li 2 si | mit Abweichungen); W_2 f. 85' (T. 2 li 3 li si |). — = 2 st. F 2, 19 (T. 2 li 2 li 2 si |). — τ.

2, 15. f. 153. [442] Rex pacificus unicus. T. Regnat (aus M 34) Nr. 4: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 30; F Nr. 171. — = 2 st. F 2, 10. — τ; Flac. Nr. 130.

2, 16. f. 153'. [142] Si vere vis adherere uti palmes. T. In seculum (aus M 13): 3 li |. In mg. steht irrig hier statt bei 2, 17: Qant nest la flor.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [143] Si vere vis adherere uti vere Mo 4, 65; 2 st. Boul Nr. 1. — Text [142]: Flac. Nr. 131; Mo.

2, 17. f. 154'. [636] Tanquam su[s]cipit vellus. T. Tamquam (aus O 2) Nr. 1: 3 li | 3 li 2 li |. Hierher gehört der Anfang in mg. von 2, 16: Qant nest la flor.

Qu. F f. 10' (2 st.; aber 3 st. angelegt). — = 3 st. Dpm. W_2 3, 12 (neuer Mot. [637] Quant, in mg. W_2 2, 17, und Tr. [636]); Mü B Nr. 2 und Ba Nr. 88 (Mot. [636] und Tr. [640] Tanquam agnus); 4 st. Mo 2, 31 (Qua. [639] Qui voudroit, Tr. [638] Deboinerement und Mot. [637]); Cl Nr. 12—13 (Qua. [639], Mot. [637] und ? Tr. [636]). Der T.-Modus wechselt zwischen dem 1. und 2. Modus, vgl. oben S. 61. — Text: Flac. Nr. 132. — Mk.: Ba.

Digitized by Google

2, 18. f. 154'. [412] Virgo plena gracie. T. Go (aus M 32) Nr. 4: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — Reduzierte Form von 1, 9; vgl. oben. Identisch [411] O Maria mater 3 st. F 1, 18; 2 st. W_2 2, 64; [413] Deduisant 2 st. W_2 4, 87. — (τ).

2, 19. f. 155'. [516] Christe („Xpiste" nach der mittelalterlichen Schreibung) via veritas. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Tori (aus M 51) Nr. 3: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 96; F f. 139'; = Rabo Nr. 3 (aus M 12) W_2 f. 70'. — = 2 st. F 2, 16. — Text: Flac. Nr. 43.

Offenbar sind diese 20 2 st. Motetten des 1. Alphabets als ein Elite-Repertoire aufzufassen. 17 stehen schon in F (Nr. 1, 4—15 und 19 mit dem gleichen, Nr. 3 und 18 mit anderem Text; Nr. 1, 4a, 4b, 6—9, 13 und 18 3 st.; Nr. 3 als Dpm.; die übrigen 2 st.). In W_1 kommen bereits Nr. 4a, 4b und 7, in Ma Nr. 1, 4a, 4b, 6, 8, 11 und 12 vor. 6 (Nr. 1, 4a, 7, 8, 13 und 18) stehen auch 3 st. in W_2 1. In W_2 2 kehren später noch einmal mit dem gleichen Text Nr. 2 und 6, mit anderem Text Nr. 18 wieder. Melismatische Quellen sind bisher für 17 (Nr. 1, 3—8, 10—15 und 17—19) bekannt (3 st. Clausule für Nr. 3, 5 und 11; eine 3 st. angelegte, nur 2 st. ausgefüllte Clausula für Nr. 17; 2 st. Clausule zuerst in den Melismen-Faszikeln von W_1: Nr. 1, [4a, 4b], 6—8, 10, 13, 15, 18 und 19; im Magnus Liber von F: Nr. 4—8, 10, 12, 14, 18 und 19; im Melismenfaszikel von F: Nr. 1, 13 und 15; im Magnus Liber von W_2: Nr. 4a, 4b, 7, 14 und zu anderem Text Nr. 19). So sind in der Tat eine Reihe der bekanntesten alten Motetten hier vereinigt.

Wie bei den meisten St. V-Melismen die Anfänge der aus ihnen gebildeten französischen Motetten in margine angegeben sind, in St. V allerdings von anderer Hand als die Textsilben der Melismen geschrieben, so finden sich in W_2 auch bei 7 2 st. lateinischen Motetten die Anfänge französischer, ihnen nachgebildeter Motetten rot in margine aufgezeichnet (zu Nr. 2, 3, 4a, 5, 11 und 17 [im Codex irrig zu Nr. 16] im 1. und Nr. 24 im 2. Alphabet). Die den ersten 6 entsprechenden französischen Motetten stehen sämtlich in W_2: 4, 16 = 65; 3, 13; 4, 58 = 1, 16; 4, 77 = 1, 15; 3, 1; 3, 12. So sind mit den in mg. angegebenen Texten Nr. 2, 4a und 5 in der gleichen 2 st. Form als französische Motetten erhalten (Nr. 5 auch 2 st. mit anderem französischem Text: 4, 46); Nr. 4a und 5 ausserdem auch 3 st. in einer für französische Motetten ganz singulären Form (vgl. oben). Diese 3 (bezw. 4) französischen Texte sind in W_2 singulär. Nr. 3 und 11 bilden T. und Mot. von 2 sehr verbreiteten französischen Dpm., deren französische Motetus-Texte also sekundäre Texte sind. In Nr. 17, einer ebenfalls auch im späteren französischen Motettenrepertoire verbreiteten Komposition, tritt zunächst der lateinische Text selbst als Tr. in eine Dpm. mit französischem Mot. ein.

Ausserdem ist bisher die Verwendung von Nr. 8, 12, 13 und 18 mit 5 französischen Texten, die alle in W_2 singulär sind, nachzuweisen. Nr. 13 ist identisch mit den 2 textlich verschiedenen französischen Motetten 4, 37 (2 st.) und 1, 17 (3 st.); es ist daher auffällig, dass sich zu Nr. 13 kein französischer Anfang in mg. findet. Die Kompositionen Nr. 8, 12 und 18 kehren erst im 3. Alphabet der 2 st. französischen Motetten als 4, 82, 84 und 87 wieder; so liegt hier ein äusserer Anhalt zur Annahme vor, dass diese französischen Motetten etwas später als die anderen (im 2. französischen

Digitized by Google

Alphabet überlieferten) entstanden und daher wohl aus diesem Grunde dem Schreiber der Marginalangaben noch unbekannt waren. Somit sind in Summa bisher für 10 Motetten des 1. lateinischen Alphabets französische Contrafacta bekannt.

Neu gegenüber dem Motetten-Repertoire von F sind nur die Motetten Nr. 2, 16 und 17; doch überliefert für Nr. 17 F die melismatische Quelle. Für die weitere Geschichte der lateinischen Motette sind nicht weniger als 7 Motetten: Nr. 3 (mit einem 3. lateinischen Mot.-Text), 5, 6, 9, 11, 16 und 17 von Bedeutung geworden. Nr. 9 ist die 3. Motette der besonders wichtigen letzten 3 Motetten in F 1; sie erscheint in W_2 nur in 2 st. Form und nur mit lateinischem Text, während die beiden anderen (F 1, 24 und 25) in W_2 (1, 1 und 3; vgl. oben) nur 3 st. weiterüberliefert sind.

Auch die **Tenores** der 2 musikalisch neuen Motetten (Nr. 2 und 16) gehören dem gebräuchlichen T.-Repertoire an.

Modus-Differenzen zwischen älterer und jüngerer Überlieferung kommen in Nr. 14 und 17 vor; vgl. oben. Vgl. ferner oben über den T. von Nr. 10 in W_2.

Betreffs der **T.-Bezeichnungen** in W_2 im allgemeinen ist zu bemerken, dass sie in W_2 schon nicht mehr so korrekt wie in F sind, insofern T.-Bezeichnungen wie *Reg, In odo, Quoni, Et tenue* u. a. zu den vollen Wörtern ergänzt werden; vgl. auch oben S. 103. Vielleicht ist auch von diesem Gesichtspunkt aus das gänzliche Fehlen einer T.-Bezeichnung *Tori* (aus *Adjutorium*) bei Nr. 19 mit der Unverständlichkeit dieses Wortfragments, zu dem hier sowohl die ersten wie die letzte Silbe fehlen, zu erklären. Die Zahl der fragmentarischen Worte als korrekte T.-Bezeichnung beschränkt sich in W_2 auf folgende 7: auf *Latus* (aus M 14), das sich in dieser Form am längsten hielt, auf *Go* (aus M 32), *Do* (aus M 1 und Benedicamus domino) und *Ne* aus M 3, die auch später noch neben ihren Ergänzungen *Virgo, Dominus* bezw. *Domino* und *Domine* gebräuchlich bleiben, auf die nur mit älteren Motetten übernommenen Fragmente *Tatem* (aus M 23, 2 mal) und *Tes* (aus M 40, einmal), endlich je einmal *Opera* (aus M 67*) und *Leluya*. Auch irrige T.-Angaben kommen schon in W_2 mehrfach vor.

2. Alphabet: Nr. 20—49. 1 3 st. Dpm., 28 2 st. Motetten, 1 1 st. Conductus im Alphabet und eingeschoben 4 isolierte Motetus-Stimmen.

2, 20. f. 155'. [439] Ad solitum vomitum. T. Regnat (aus M 34) Nr. 13: si 3 li|.

Qu. F Nr. 173. — Reduzierte Form von 1, 7; vgl. oben. — Text: Flac. Nr. 42. — μ.

2, 21. f. 156. [230] Ave Maria fons leticie. T. Latus (aus M 14) Nr. 1: 3 li| 2 si|.

Qu. 3 st. W_1 f. 88; F f. 24; W_2 f. 23; 2 st. F f. 109'; W_2 f. 72'. — = Ma f. 105 (nur Mot.). Identisch [229] Radix venie 3 st. F 1, 10; 3 st. Dpm. Tr. [229] und Mot. [230] Mo 4, 63. Vgl. oben S. 104. — τ. — μ.

2, 22. f. 156'. [955] Beata viscera Marie virginis. Ohne T.; mit Recht ist auch kein Platz für den T. gelassen, da zu diesem 1 st. Conductus kein T. gehört.

1 st. Melodie Perotin's zu diesem Text Philipp's, die einzige Melodie des grossen 1 st. Conductus-Repertoires von F, die in W_2 Aufnahme fand; nur weil sie besonders

Digitized by Google

berühmt war? — = 1 st. F f. 422; St. Gall. p. 174; 2 st. Bol f. 5; nur Text: Oxf. Rawl; Troyes 990 f. 112'; Da 2777 Nr. 10. Cit. von Anon. IV (C. S. 1, 342). — τ. — Vgl. oben S. 124.

2, 23. f. 157. [487] Deum querite. T. Tes (aus M 40; so im Codex statt: Tes autem) Nr. 2: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 Nr. 81; F f. 131'. — = 2 st. F 2, 17. Identisch [488] Juste vivere 2 st. W_2 2, 36. — Text [487] Flac. Nr. 133. Text [488]: Flac. Nr. 137.

2, 24. f. 157. [112] De virgula veris inicio. T. Et confitebor (aus M 12) Nr. 9: si 3 li 3 li |. In mg.: Laiu tet en mai.

Qu. F Nr. 72. — Weder mit Text [112], noch mit dem in mg. angegebenen Text [113], dem letzten französischen Marginal-Anfang in W_2, noch mit einem sonstigen lateinischen oder französischen Text bisher anderweitig nachweisbar.

2, 25. f. 157'. [559] De gravi seminio. T. In corde (aus M 68*): meist si | 2 li 3 li |. = Ma f. 2' (Tr. und Mot.). Identisch Tr. [557] Bien me und Mot. [558] Cum li 3 st. Dpm. W_2 3, 9 (T. meist si | 3 li 2 li |); Mo 5, 136 (T. si | 2 li 3 li |). — Vgl. unten S. 190.

2, 26. f. 158. [344] Doce nos hac die. T. Docebit (aus M 26) Nr. 1: a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Qu. W_1 Nr. 26; F f. 118'; W_2 f. 75. — = 2 st. F 2, 3 und Ma f. 135' (Anfangs-Var.: Doceas hac). — τ; Flac. Nr. 44.

2, 27. f. 158'. [346] Doce nos optime. T. Docebit (aus M 26): a. si 2 li 3 li |; b. si | 2 li 3 li |.

= 3 st. F 1, 15. — τ; Flac. Nr. 45 (mit der irrigen Lesart: Doce nos doctor optime).

2, 28. f. 159'. [517] Et exaltavi plebis. T. Et exaltavi (aus M 51) Nr. 2: 3 li |.

Qu. 3 st. F f. 46. — Reduzierte Form von 1, 2; vgl. oben. — τ; Flac. Nr. 34. — μ.

2, 29. f. 160. [524] Ecclesie vox hodie. T. Et florebit (aus M 53) Nr. 2: si 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 102; F f. 141. — = 3 st. F 1, 23; Ma f. 104 (Tr., das fast ganz von F abweicht, und Mot.); vgl. Lo Ha 7, 47. — τ; Flac. Nr. 134. — μ.

2, 30. f. 160'. [525] Ex (im Codex: Et) flore gracie. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Et florebit (aus M 53): 2 si | 3 li |.

Text: Flac. Nr. 135; Anal. hy. 49, 262.

2, 31. f. 161. [665] Flos ascendit de radice. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 8: si | 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 163. — Identisch [663] En mai qant 2 st. W_2 4, 29; Lo C Nr. 3; mit Tr. [664] Amours 3 st. Dpm. Mo 5, 111; Cl Nr. 70—71. — Text: Flac. Nr. 136. — Vgl. unten S. 191.

2, 32. f. 161'. [643] Formam hominis. T. Tanquam (aus O 2): 3 li |.

Qu. Gloria Nr. 1 (aus O 2): W_1 Nr. 2; F f. 66. — = 3 st. F 1, 2 (T.-Bezeichnung Gloria); Ma f. 129 (Tr. und Mot.) — τ; Flac. Nr. 46.

2, 33. f. 162. [697] Fidelis gratuletur. T. Do (aus Benedicamus I) Nr. 7: ohne Noten.

Qu. (T. 3 li |) Domino F f. 87'; = Sancto Nr. 1 (aus O 16) F f. 76; Ejus Nr. 6

Digitized by Google

(aus O 16) W_2 f. 51'. — = 2 st. F 2, 29 (T.-Bezeichnung Sancto). — τ; Flac. Nr. 47. — Auch der Mot. hat in W_2 nur zu den ersten 3 Worten Noten.

2, 34. f. 162'. [141] In serena facie. T. In seculum (aus M 13) Nr. 11: 3 li |.

Qu. F Nr. 91. — = 2 st. W_2 2, 60; Da 521 (nur Text). — Text: Flac. Nr. 59; Anal. hy. 49, 231.

2, 35. f. 163. [98] In Bethleem Herodes. T. In Bethleem (aus M 8) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 20 (T.-Modus: 3 li 2 si |); F f. 105; W_2 f. 68. — = 3 st. F 1, 4; Ma f. 125 (nur Mot.); mit neuem Tr. [99] Chorus 3 st. Dpm. Ψ Nr. 6; Ba Nr. 44; Bes Nr. 6; Ca Nr. 5—6; 6 Theor.-Cit. vgl. oben S. 103 f. — τ; Flac. Nr. 48. — μ.

2, 36. f. 163'. [488] Juste vivere. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist: Tes autem (aus M 40) Nr. 2: $\sigma\gamma$.

Qu. W_1 Nr. 81; F f. 131'. — Identisch [487] Deum querite 2 st. F 2, 17; W_2 2, 23. — Text [488]: Flac. Nr. 137. Text [487]: Flac. Nr. 133.

2, 37. f. 164. [257] Mors vite vivificacio. T. Mors (aus M 18) Nr. 1: ohne Noten. Vgl. 2, 38. — τ; Flac. Nr. 49. — μ.

2, 38. f. 164'. Tr. [255] Mors morsu nata und f. 165 Mot. [254] Mors que stimulo. T. Mors (aus M 18) Nr. 1: ohne Noten; doch ist der T. aus W_2 f. 5 leicht zu ergänzen.

3 st. Qu. (T. a. si | 3 li |; b. si | 3 li ||) 4 st. W_1 f. 6'; F f. 7'; Ma f. 21; W_2 f. 5. — In W_2 ist [255] irrig an 1. und [254] an 2. Stelle geschrieben statt umgekehrt. — = 3 st. Dpm. F 2, 5—6; Ba Nr. 61; Bes Nr. 10; 4 st. mit Qua. [256] Mors a primi Mo 2, 35; 2 st. Ma f. 104'. Identisch [257] W_2 2, 37. — τ; Flac. Nr. 50: [255] und 51: [254]. — μ.

2, 39. f. 165'. [70] Manere vivere. T. [M]anere (aus M 5) Nr. 6—9: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 16—19; F Nr. 42, 44, 43 und 45; Teil 1 = Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. — Identisch [69] Serena virginum W_1 f. 13 (Qua., Tr., Mot.); 4 st. F f. 235; Ma f. 119' (Tr., Mot.); 3 st. Lo A f. 92 mit und f. 74' ohne Text. — τ. Text [70]: Flac. Nr. 52; Anal. hy. 49, 249. — Ob die Motette *Manere* direkt auf das Melisma *Manere* zurückgeht oder ob sie dem älteren Motettentext [69] nachgedichtet ist, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

Dieser für den Tag des hl. Joh. Ev. (27. Dez.) bestimmten und Worte dieser Liturgie in ihren Text hineinverwebenden Motette, die ihre musikalische Quelle in 4 in das Gr. Exiit einzusetzenden Clausule: *Manere* hat, schliessen sich 4 ähnliche in W_2 1 st. überlieferte Werke für den 25. und 26. Dezember an.

1. f. 167. [2] Vide prophecie. Qu.: Du.-Stimme von „Viderunt" in Perotin's Quadruplum M 1.
2. f. 168. [3] Homo cum mandato. Qu.: Du. „Omnes" ebendort.
3. f. 168'. [57] De Stephani roseo. Qu.: Du. „Sederunt" in Perotin's Quadruplum M 3.
4. f. 170. [58] Adesse festina. Qu.: Du. ℣ „Adjuva u. s. f." ebendort.

Digitized by Google

Nr. 3 (Anfang fehlt) und 4 stehen als 4 st. Motetten Ma f. 5 ff., wo in der verlorenen Lage vorher neben dem Anfang von Nr. 3 wohl auch Nr. 1 und 2 4 st. standen; vgl. oben S. 128. Nr. 3 steht mit 1 st. linienlosen Neumen (entsprechend der Fassung W_2) auch Graz 756 f. 185. Die Texte von Nr. 1 und 2 stehen auch Da 521 f. 220'. — Texte: Flac. Nr. 53, 54, 5 und 55; Anal. hy. 49, 216; 49, 217; 21, 195; 49, 251; ferner vgl. oben S. 129. — Über die Überlieferung der Organa Quadrupla M 1 und M 3, der Quellen der 4 Motetten, vgl. oben S. 60. — Mk.: aus dem Quadruplum M 1 vgl. oben S. 60; aus der Motette [58] vgl. ib. und S. 129.

In der Überlieferung dieser Werke durch die Motetten-Handschrift W_2 ist singulär, 1) dass die T. fehlen, die aber hierfür wie für 2, 37 und 38 aus dem 1. Faszikel von W_2 leicht zu ergänzen waren; 2) dass die Du.-Melodien hier isoliert erscheinen, obwohl gerade bei den 4 st. Organa die 3 Oberstimmen in lebhaften musikalischen Beziehungen der einzelnen Stimmen zu einander komponiert waren und die Du.-Melodien der musikalischen Ergänzung durch die anderen Stimmen an vielen Stellen notwendig zu bedürfen scheinen, wie die Fassung dieser Motetten in Ma ja auch die entsprechenden Organa Quadrupla-Teile als 4 st. Mot.-Qu. benutzt. Hinsichtlich des organalen Baus der (in W_2 fehlenden) T. und des Textbaus sind diese Motetten Analoga zu [761] Beatis (F f. 250; vgl. oben S. 100) und [359] Veni doctor (F 1, 16 u. s. f.; vgl. S. 105), die ebenfalls den ganzen T.-Text wörtlich oder phonetisch anklingend in ihren Text verweben und ebenfalls die Form eines ganzen in eine Motette umgestalteten Organum's haben, ohne dass ich aber bisher für [761] und [359] ein Organum als Quelle aufzeigen kann.

Da die musikalische Form dieser Werke als isolierte Motetus-Stimmen in W_2 ohne weitere Gegenstücke blieb, lohnte sich für sie die Anlage eines besonderen Faszikels nicht. Da einerseits ihr gleichartiger Bau und ihre enge liturgische Zusammengehörigkeit eine räumliche Trennung dieser 4 Werke nicht angemessen erscheinen liessen und andererseits ihnen der musikalischen Anlage, der speziellen Form des Textbaus, des für Motetten ungewöhnlich grossen Umfangs und der liturgischen Stellung nach die Motette *Manere* von allen Motetten am nächsten steht, ist es erklärlich, dass sie mit Unterbrechung des 2. alphabetischen Motetten-Cyklus gerade an dieser Stelle in W_2 eingefügt sind.

2, 40. f. 173. [376] Mulierum natus. T. Mulierum (aus M 29).

Mot. und T. sind im Codex ohne Noten. Die Motette ist weder mit diesem noch, da der Textbau mit keiner der übrigen *Mulierum*-Motetten übereinstimmt, mit einem anderen Text sonst erhalten. — Text: Flac. Nr. 138.

2, 41. f. 173'. [698] Mundo gratum. T. Ad nutum (aus O 18) Nr. 1: 3 li |.

Qu. F f. 76'; W_2 f. 52. — = 2 st. F 2, 13. — τ.

2, 42. f. 174. [369] Mulieris marcens venter. T. Mulierum (aus M 29) Nr. 1: 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 65; F f. 120'; W_2 f. 75'. — = 2 st. F 2, 23. Identisch [370] A la revenue 2 st. W_2 4, 21. — τ; Flac. Nr. 139.

2, 43. f. 174'. [322] Non orphanum te. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 5: 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 246. — = 2 st. F 2, 20; mit Tr. [323] Quant florist 3 st. Dpm.

Digitized by Google

Mo 3, 42; Ba Nr. 67; Bes Nr. 20. Identisch [324] El mois mit Tr. [323] Mo 5, 135. — τ; Flac. Nr. 56. — μ.

2, 44. f. 175. [556] Opus operare. T. Opera (aus M 67*): 3 li |.
Text: Flac. Nr. 140.

2, 45. f. 175'. [660] O vere lucis aurora. T. Ejus (aus O 16) Nr. 10: 2 si | 3 li |.
Qu. St. V Nr. 28 mit Anfang [657] in mg. — Identisch [657] E bergier 2 st. (3 st. angelegt) W_2 3, 16; mit Tr. [658] Par un 3 st. Dpm. Mo 5, 145; Ba Nr. 41; mit [659] He Sire 4 st. Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; Text [657] auch D f. 219; [659] auch 2 st. W_2 4, 31. — μ; vgl. unten bei 3, 16. — Vgl. ferner unten S. 190.

2, 46. f. 176. [398] Regis veri regia. T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li | (nur die 2 ersten Gruppen stehen f. 176 im Codex; die T.-Zeile f. 176' ist frei).
Qu. F Nr. 150. — Identisch [397] Trop mit Tr. [396] Se j'ai 3 st. Dpm. W_2 3, 6; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2 st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text); [400] In celesti mit Tr. [399] Fons 3 st. Dpm. Mo 4, 59; Da Nr. 5. — Texte [399—400]: Mo; Roth Hymnen S. 54 (unvollständig). — μ; vgl. unten bei 3, 6. — Vgl. ferner unten S. 190.

2, 47. f. 176'. [309] Salve virgo fons. T. Tatem (aus M 23) Nr. 6.
Mot. und T. (Modus: a. 3 li |; b. 2 si | 3 li |) sind im Codex ohne Noten. — Qu. F Nr. 121. — = 2 st. F 2, 8 (Anfangs-Var.: Salve mater fons). — τ. — μ.

2, 48. f. 177. [307] Scandit solium. T. Tatem (aus M 23) Nr. 7: meist 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 122 (T. 2 li 3 li |). — = 3 st. F 1, 12 (T. 2 li 3 li |). — τ; Flac. Nr. 141.

2, 49. f. 177'. [232] Stupeat natura. T. Latus (aus M 14) Nr. 4: 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 56; F Nr. 104. — = Oxf. Add f. 129 (nur Text); Tort. (in mir unbekannter Fassung). Identisch [231] Homo quam 3 st. F 1, 11; Text von Philipp. — τ; Flac. Nr. 142; Blume, Anal. hy. 49, 228, stellt die Publikation von 5 Strophen dieses Textes in Aussicht.

Das 2. Alphabet enthält somit 6 aus den Organa Quadrupla entstandene Werke (die 4 isolierten Motetusstimmen aus Perotin's 4 st. Komposition des Weihnachts- und Stephanus-Gr., die im Folgenden unberücksichtigt bleiben, die Mors-Dpm. Nr. 38 und ihr 2 st. Contrafactum Nr. 37), weitere 27 2 st. Motetten, unter denen ferner Nr. 23 und 36 musikalisch identisch sind, und den 1 st. Conductus Perotin's Nr. 22.

Von den 29 mit T. versehenen oder für die T.-Aufnahme eingerichteten Motetten kommen als Motetten in F bereits Nr. 20, 23, 26—29, 32, 33, 35, 38, 41—43, 47 und 48 (15 Werke) mit dem gleichen und Nr. 21, 36, 37, 39 und 49 (5 Werke) mit anderem Text vor. Musikalisch als Motetten hier neu sind daher nur die 9 Werke Nr. 24, 25, 30, 31, 34, 40 und 44—46. Darunter befinden sich 4 (Nr. 24, 31, 34 und 46), die auf Clausule des Melismen-Faszikels in F, und eines (Nr. 45), das auf ein St. V-Melisma als Quelle zurückgeht; Nr. 40 muss, da in W_2 die Musik fehlt und die Motette hier singulär bleibt, aus der Betrachtung ausscheiden. Nr. 25, eine Motette, die als 3 st. lateinische Motette ohne den T. in Ma f. 2' nachgetragen ist, und Nr. 44 haben Tenores, die nicht im Magnus Liber vorkommen, aber liturgisch homogenen Stellen entstammen.

Digitized by Google

Melismatische Quellen sind im ganzen für 24 Werke (für alle bereits in F überlieferten Motetten ausser Nr. 27 und 5 neue Motetten) bekannt. Es sind: die 4 st. Clausula *Mors* für Nr. 37 und 38; 3 st. Clausule für Nr. 21 und 28; Clausule der Melismenfaszikel von W_1 für Nr. 23 = 36, 26, 29, 32, 35, 39, 42 und 49; des Magnus Liber von F für Nr. 21, 23 = 36, 26, 29, 32, 33, 35, 41 und 42; des Melismenfaszikels von F für Nr. 20, 24, 31, 34, 39, 43 und 46—49; des Magnus Liber von W_2 für Nr. 21, 26, 35, 41, 42 und zu anderen Textworten für Nr. 33 und den 1. Teil von Nr. 39; ein St. V-Melisma für Nr. 45.

Die Beziehungen des französischen Motetten-Repertoires zu den Motetten des 2. lateinischen Alphabets sind numerisch nur spärlich, zeigen aber sachlich z. T. einen in der Motettengeschichte ganz neuen Charakter.

Während im 1. Alphabet bisher bereits für die Hälfte der Werke (10 von 20) französische Contrafacta nachzuweisen waren, beschränkt sich die Zahl im 2. bisher auf 7 unter 27 + 4 verschiedenen Motetten-Kompositionen. Die einzige hier in margine angegebene französische Motette ist noch nicht nachweisbar. In W_2 singulär ist nur das Contrafactum zu Nr. 42, die französische Motette 4, 21, deren Text als Motettentext sicher sekundär ist, da bereits F eine lateinische Motettenform dieser als Clausula sehr verbreiteten Komposition bringt. Ebenso zeigt die Geschichte der Komposition Nr. 43 (vgl. oben) evident, dass deren erst in Mo 5 auftretender französischer Mot.-Text ein sekundärer Text ist.

Anders scheint es mir bei den weiteren 4 Kompositionen oder wenigstens 3 von ihnen (Nr. 25, 45 und 46) zu stehen, die in Motettenform in F noch fehlen, deren lateinische Texte in W_2 ganz (bezw. bei Nr. 25 fast ganz) singulär sind, deren in W_2 3, der ältesten erhaltenen Sammlung französischer Dpm., zuerst überlieferte französische Motettenformen aber weit, z. T. sehr weit verbreitet waren. Ich glaube hier die französischen Formen als Original-Motettenformen erkennen zu können.

Bei Nr. 45 beweist es die Ableitung aus einem St. V-Melisma. Der reichen Geschichte der französischen Motette (4 Formen in den 6 Sammlungen W_2 3, 16; Mo 5, Mo 2, Cl, Ba und D) steht die singuläre Form der lateinischen Motette W_2 2, 45 als Contrafactum gegenüber. — Bei Nr. 46, dessen Quelle ein Melisma in F ist, fehlt es vorläufig an einem äusseren Beweis; doch zweifele ich nicht, dass das Verhältnis von W_2 2, 46 zu 3, 6 das gleiche ist wie zwischen 2, 45 und 3, 16. Im französischen Repertoire kommt das Werk als Dpm. oder einfache Motette 8 mal vor (W_2, R, N, Mo 5, Cl, *Ψ*, Ba, D); daraus wurde es in das spätere lateinische Repertoire als Dpm. mit neuen lateinischen Texten (Mo 4 und Da) übernommen; das ältere lateinische Contrafactum dazu, W_2 2, 46, blieb wie die zahlreichen lateinischen Contrafacta des 3. Alphabets von W_2 hier singulär und unbeachtet. — Ebenso fasse ich auch die Geschichte von Nr. 25 auf, einem Werk, das eine hier singuläre T.-Verwendung zeigt. Ich halte die französische Dpm. (W_2 3, 9 und Mo 5) für das Original, den lateinischen Text, in dem der hl. Franziskus vorkommt, für ein Contrafactum, das W_2 nur in reduzierter 2 st. Form bringt, während Ma beide Oberstimmen auch für die lateinische Motette beibehält.

Digitized by Google

Zweifelhafter scheint mir die Entscheidung bei Nr. 31, das wie Nr. 46 auf ein Melisma in F als Quelle zurückgeht und 4 mal im französischen Repertoire vorkommt (W_2 4, 29; Mo 5, Cl und Lo C), während seine lateinische Form hier singulär ist. Der lateinische Text ist auffällig kunstvoll gebaut: er schliesst mit den T.-Worten *flos filius ejus*, deren erstes auch sein Anfang aufnimmt, und lässt bis zur vorletzten Zeile alle Zeilen einheitlich *ice* reimen (fallend betont die Ablative, z. B. *radíce, versa více, felíce*; steigend alle anderen Formen, z. B. *místicé, réspicé* u. s. f.); den Mangel schlechter Überlieferung (nach Silbe 32 fehlen zu 3 Noten die Textsilben) teilt er mit vielen anderen lateinischen Texten in W_2. Die französische Motettenform ist hier nicht als Dpm. angelegt (wie bei Nr. 45) oder ausgeführt (wie bei Nr. 25 und 46).

Mag somit auch noch die genaue Abgrenzung des Einflussgebiets des französischen Motetten-Repertoires im 2. lateinischen Alphabet zweifelhaft sein, die Tatsache, dass hier zuerst ein derartiger Einfluss, der dann im 3. Alphabet evident beherrschend ist, überhaupt festzustellen ist (sicher bei Nr. 45; wahrscheinlich in Nr. 25 und 46; zweifelhaft, ob auch in Nr. 31; ob ferner auch bei weiteren hier musikalisch neuen Motetten, zu denen französische Parallelen bisher nicht bekannt sind, aber wohl existiert haben können, muss vorläufig ganz offen bleiben), ist sicher.

Besonders zahlreiche Berührungen zeigt das 2. Alphabet und der Einschub mit dem Codex Ma, in dessen Abteilungen 4 und 6a Nr. 20, 21, 29, 32, 35 und 38, Abt. 5 Nr. 39 (mit anderem Text), Abt. 6b Nr. 26, Abt. 2 der Einschub (jetzt in Ma nur z. T. erhalten, ursprünglich wohl hier vollständig überliefert) und Abt. 1 Nr. 25 sich finden. Reduzierte Wiederholungen aus W_2 1 sind Nr. 20 und 28; ein 2. Mal in W_2 2 kehrt Nr. 34 wieder. Mit gleichem oder anderem lateinischem Text sind vereinzelt nachweisbar: in W_1 Nr. 39; in Oxf. Rawl Nr. 20; in Lo Ha Nr. 29; in Da 521 Nr. 34 (und 2 Texte des Einschubs); in Lo A Nr. 39; in Oxf. Add und Tort Nr. 49; in Fauv Nr. 20 und 28; ferner Nr. 20 (wiederholt aus W_2 1) in Ba, Nr. 21 in Mo, Nr. 35 in Ψ, Ba, Bes und Ca, Nr. 43 und die Dpm. Nr. 38 in Mo, Ba und Bes, die 5 einzigen Werke des 2. Alphabets, die mit ihren originalen lateinischen Texten im späteren Motetten-Repertoire eine Rolle spielen.

Von den 72 Motetten des Repertoires von F überliefert W_2 2 im 1. und 2. Alphabet, die im wesentlichen aus älteren Motetten bestehen, nur etwa die Hälfte (17 + 18), zu denen als nur in W_2 1 und im 3. Alphabet und im Anhang von W_2 2 weiter überliefert nur noch weitere 9 (3 + 5 + 1) kommen. Es ist (vgl. auch unten S. 192) bemerkenswert, dass zu den hier nicht aufgenommenen Motetten von F besonders die zählen, deren T. nicht modal gebaut ist, sondern den $\sigma\gamma$-Rhythmus hat (vgl. F **1**, 21; **2**, 11, 12, 22, 35 und 37), obwohl W_2 im Magnus Liber die Mot.-Qu. zu F 2, 22 und 35 überliefert.

Im Ganzen gibt also das 2. Alphabet neben einigen dem neuen französischen Motetten-Repertoire entnommenen Werken denjenigen Teil des fast ganz schon in F überlieferten, bei der Auswahl des 1. Alphabets zurückgestellten älteren lateinischen Motetten-Repertoires wieder, der zwar zur Zeit der Zusammenstellung dieses Repertoires von den diesen Codex benutzenden Musikern noch gesungen wurde, während, wie man annehmen darf, der nicht übernommene Rest der Motetten von F zum grossen Teil

Digitized by Google

als veraltet absichtlich ausgeschieden wurde, der aber nun aus der Geschichte der lateinischen Motette fast ganz verschwindet und auch auf das französische Motetten-Repertoire nur in sehr geringem Masse eingewirkt hat.

Mit den neuen Motetten treten, wie schon oben S. 189 bemerkt, auch 2 neue T. (in Nr. 25 und 44) hier auf; und auch in der Wahl der **T.-Modi** ist eine Wandlung wahrnehmbar. Während in F 2 sich 49 T.-Rhythmen auf 8 mal $\sigma\gamma$ (bezw. 6 si|), 19 mal 3 li|, 14 mal 2 si| 3 li| bezw. 3 li| 2 si| und 8 seltenere Modi verteilen (vgl. oben S. 122), findet sich in den 33 T.-Rhythmen des 2. Alphabets von W_2 2 (der T.-Modus wechselt je einmal in Nr. 26, 27, 37, 38 und 47; der T.-Modus von Nr. 40 ist unbekannt) der $\sigma\gamma$-Rhythmus nur in der 2 mal vorkommenden Komposition Nr. 23 = 36, dagegen seltenere Modi in nicht weniger als 12 Fällen (darunter in 3 hier neuen Motetten, * bezeichnet: si 3 li| in Nr. 20 und 29; meist 3 li 2 li| in Nr. 48; a. si| 3 li|, b. si| 3 li|| in Nr. 37 und 38; a. si 2 li 3 li|, b. si| 2 li 3 li| in Nr. 27; meist si| 2 li 3 li| in Nr. *25; si| 3 li 2 li| in Nr. *31; si 3 li 3 li| in Nr. *24); die Modi 3 li| (12 mal: Nr. 26 1. Teil, 28, 32—34, 39, 41, 42, 44, 46, 47 1. Teil und 49) und 2 si| 3 li| bezw. 3 li| 2 si| (7 mal: Nr. 21, 26 2. Teil, 30, 35, 43, 45 und 47 2. Teil) behalten im wesentlichen ihre alte Rolle. So stehen den Verhältniszahlen von F: 16, 3 : 38, 8 : 28, 6 : 16, 3 hier die Zahlen 6, 0 : 36, 4 : 21, 2 : 36, 4 gegenüber, bei denen mir sowohl die sehr starke Verminderung der $\sigma\gamma$-Rhythmen wie das Anwachsen der selteneren Modi kein Zufall zu sein scheint. Besonders das Zurücktreten des $\sigma\gamma$-Rhythmus (vgl. auch oben S. 191) ist im lateinischen Motetten-Repertoire von W_2 durchweg zu beobachten: er kommt in W_2 1, im 1. und 3. Alphabet und im Anhang von W_2 2 nur je einmal vor (1, 5; 2, 12; 2, 50; 2, 84).

Modus-Differenzen zwischen älterer und jüngerer Überlieferung kommen vor in Nr. 25 (meist 2. Modus im T. in W_2 2; meist 1. in W_2 3; 2. Modus in Mo), Nr. 35 (vgl. oben) und Nr. 48 (2. Modus in F, Melisma und Motette; meist 1. Modus in W_2).

Ohne Noten in W_2 blieben Nr. 40, 47 und fast ganz Nr. 33; doch sind Nr. 47 und 33 aus F bekannt. Die Noten zu bezeichneten Tenores fehlen ausserdem bei Nr. 37, 38 und zum grössten Teil bei Nr. 46. Auch sonst kommen in den lateinischen Motetten von W_2 Auslassungen des Textes und der Musik kleinerer oder grösserer Abschnitte oder nur des Textes zu kleineren Partien richtig aufgezeichneter Noten mehrfach vor, worauf hier nicht näher eingegangen zu werden braucht. Gelegentliche Verbesserungen von Lesarten im Codex von späterer Hand, wie z. B. f. 155′ in 2, 19 und 20, scheinen von Flacius' Hand zu stammen.

3. Alphabet: Nr. 50—77. 1 3st. Dpm. und 28 2st. Motetten.

2, 50. f. 178. [391] Ave plena gracia. T. Johanne (aus M 29): $\sigma\gamma$.

Mit Tr. [392] Psallat 3st. Dpm. Mü B Nr. 7; 2st. cit. von Franco (C. S. 1, 132). Identisch [388] La bele en 2st. W_2 4, 54; mit Tr. [389] La bele estoile 3st. Dpm. Ba Nr. 55; Mo 8, 345; mit Qua. [390] Celui 4st. Mo 2, 20. — Mk.: Ba.

2, 51. f. 178′. [669] Ave rosa novella. T. Flos filius (aus O 16): 2 si| 3 li|.

Digitized by Google

2, 52. f. 178'. [417] Benedicta regia. T. Virgo (aus M 32): 3 li | 2 si |.
Wiederholung von 2, 2. Die 2, 2 in mg. angegebene Motette [418] Qant voi steht 2 st. W_2 4, 16 und 65. — μ.

2, 53. f. 179. [746] Canticum (im Codex irrige Initiale: F) exercuit. T. Benedicamus [domino] (Benedicamus I): 2 si | 3 li |.

2, 54. f. 179'. [753] Domino fidelium. T. Domino (aus Benedicamus I): 3 li | 2 si |.
Identisch [752] Por alegier 2 st. W_2 4, 64. — Text: Flac. Nr. 57.

2, 55. f. 179'. [116] Dat superis inferis. T. Hec dies (aus M 13) Nr. 4: 4 li |.
Qu. F Nr. 76. — = 2 st. Lo D f. 57. Identisch [115] Ne quier 2 st. W_2 4, 59. — Text: Flac. Nr. 143; Anal. hy. 49, 223.

2, 56. f. 180. [437] Flos de spina rumpitur. T. Regnat (aus M 34) Nr. 2 und 3: 2 si | 3 li |.
Wiederholung von 2, 6; vgl. oben über Qu., F, Ma, Mo, Bes, Mü C. — τ. — μ.

2, 57. f. 180'. [101] Eximia mater plena. T. Et illuminare (aus M 9): 2 si | 3 li |.
Teilweis anklingend, aber nicht identisch [104—105]; vgl. unten W_2 4, 38 und 43.

2, 58. f. 181. [97] Exaltavit sydere veneremur. T. Liberati (irrig im Codex: Liberasti, aus M 7): 3 li |.
Identisch [96] Liberator libera 2 st. F 2, 44.

2, 59. f. 181'. [119] Hec dies leticie. T. Hec dies (aus M 13): a. si | 3 li |; b. si.
Identisch [118] Au coumencement mit Tr. [117] Lonc 3 st. Dpm. W_2 3, 5; Mo 5, 88; Cl Nr. 16—17; 2 st. R Nr. 15; N Nr. 38; [121] Sicut mit Tr. [120] Salve Ba Nr. 87. — Text [119]: Flac. Nr. 58; Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 1, 161 (aus Flac.). — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. aus R.

2, 60. f. 182. [141] In (die Initiale fehlt im Codex) serena facie. T. In seculum (aus M 13) Nr. 11: 3 li |.
Wiederholung von 2, 34 (Qu. F Nr. 91; Text auch Da 521). — τ; Flac. Nr. 59.

2, 61. f. 182'. [73] Jhesu Christi sedulus. T. Manere (aus M 5): 3 li |.
Identisch [72] Dame vostre mit Tr. [71] Dame de 3 st. Dpm. W_2 3, 17; Mo 5, 90; Cl Nr. 44—45; 2 st. Mü A Nr. 13.

2, 62. f. 182'. [763] Larga manu seminatu[m]. T. Domino (aus Benedicamus VI): 3 li |.
Qu. 3 st. W_1 f. 12; F f. 42'; W_2 f. 29. — Identisch [762] Alpha bovi 2 st. F 2, 25; Ma f. 131' (Mot.); [764] Hyer matin 2 st. W_2 4, 48 und [765] 1 st. sehr verbreitet in der geistlichen ebenso beginnenden Nachdichtung von G. de Coincy Ray. Bibl. Nr. 526. — Text [763]: Flac. Nr. 144.

2, 63. f. 183. [259] O mors anxia. T. Mors (aus M 18) Nr. 2: 2 li 3 li |.
Qu. F f. 112'. — Identisch [258] D'un mal 2 st. W_2 4, 4 und 28. — Text: Flac. Nr. 60.

2, 64. f. 183'. [411] O Maria mater pia. T. Go (aus M 32) Nr. 4: 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — = 3 st. F 1, 18. Identisch [412] Virgo plena 3 st. W_2 1, 9; 2 st. W_2 2, 18; [413] Deduisant 2 st. W_2 4, 87. — τ.

Digitized by Google

2, 65. f. 184. [372] Prima cedit (im Codex: dedit) femina. T. Mulierum (aus M 29): 3 li |. Identisch [371] Prodit lucis 3 st. F 1, 17; [373] Mulierum hodie mit Tr. Prima 3 st. Dpm. Ba Nr. 60; vgl. ferner [1179]; identisch ferner [374] En grant 2 st. W_2 4, 5; R Nr. 14; N Nr. 37; 3 st. Dpm. Mo 5, 83 mit Tr. [375] Sovent. — (τ). — μ.

2, 66. f. 184'. [145] Peto (falsche Initiale im Codex) linis oculum. T. In seculum (aus M 13) Nr. 15: a. 3 li |; b. 2 li 3 li |.
Qu. St. V Nr. 5 mit Anfang [144] in mg. — Identisch [144] Trop m'a 2 st. W_2 4, 79; N Nr. 85; Mo 6, 220.

2, 67. f. 184'. [330] Qui vult psallere. T. Et gaudebit (aus M 24): 2 li 3 li |. Identisch [329] De joie 2 st. W_2 4, 86. — Text: Flac. Nr. 61.

2, 68. f. 185. [103] Remedium nostre miserie. T. Et illuminare (aus M 9) Nr. 4: 2 si | 3 li |.
Qu. F Nr. 61; W_2 f. 68'. — Identisch [102] A la clarte W_2 4, 1; Mo 6, 189.

2, 69. f. 185'. [61] Sederunt inique principes. T. Ne (aus M 3) Nr. 7: 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 41. — Identisch [60] Prothomartir 2 st. F 2, 36; [62] En mai 2 st. W_2 4, 30; Mü A Nr. 11; Mo 6, 210. — τ; Flac. Nr. 4.

2, 70. f. 186. Tr. [221] Salve salus hominum und Mot. [222] O radians stella. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 6: 3 li | 2 si |.
Qu. F Nr. 98. — Identisch [218—220] Mot. Qui longuement, Tr. Qui d'amors und Qua. Qui la 3 st. Dpm. W_2 3, 11; Tu Nr. 19; 4 st. Mo 2, 19; Cl Nr. 34—36; [223—224] Tr. Tu decus und Mot. O Maria beata 3 st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; 4 Theor.-Cit.; [225] O Maria decus 2 st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — Mk.: Ba.

2, 71. f. 186'. [507] Spes est miseris culpe. T. Et sperabit (aus M 49): 3 li |. Identisch [506] Au douz tens 2 st. W_2 4, 22 (T. Sperabit). — Text: Flac. Nr. 145.

2, 72. f. 186'. [546] Verbum pater genuit. T. Et in fines (vgl. M 66*) Nr. 2: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 3 li ....
Qu. St. V Nr. 25. — Identisch [544] Amor qi tant 2 st. W_2 4, 23; D Nr. 19 (Text); mit Tr. [545] Desconfortes 3 st. Dpm. Mo 5, 124. T.-Bezeichnung in W_2 4, 23 und Mo: Et super (aus M 66*). — Text: Flac. Nr. 62; Anal. hy. 49, 216. — μ.

2, 73. f. 187. [793] Unum deum in Synai. T. Fiat Nr. 2: 3 li 2 li | 3 li | (mit Abweichungen, die z. T. durch die zahlreichen Unisoni verursacht sind).
Qu. St. V Nr. 18 mit Anfang [792] in mg. — Identisch [792] Merci de 2 st. W_2 4, 57; N Nr. 81; Mo 6, 192; D Nr. 20 (Text). — Text: Flac. Nr. 63. — μ.

2, 74a. f. 187'. [321] Virgo virginum regina. — 2, 74b. f. 188'. [320] Memor tui creatoris. — T. f. 188 und f. 189. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 2: 2 si | 3 li |.
[321] und [320] sind 2 hier singuläre Texte, mit der gleichen Melodie unmittelbar einander folgend, die auf die weitverbreitete Komposition: F Nr. 130; St. V Nr. 15 (mit Anfang [319] in mg.); [315 f.] Velut u. s. f. F 2, 40—41; [316 ff.] O quam sancta u. s. f. 8 Codices (Ma f. 132; Mo 3, 36; Cl Nr. 42; Ba Nr. 74; Bes Nr. 9; Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Par. frç. 2193) und Theor.-Cit.; [319] Al cor u. s. f. W_2 3, 2 gedichtet sind. — τ; Text [320]: Flac. Nr. 64. — μ. — Vgl. oben S. 116.

Digitized by Google

2, 75. f. 189. [386] Virgo mater salutis. T. Johanne (aus M 29): 3 li |; mit 4 Gruppen 4 li | beginnend.
Identisch [385] Greve m'ont 2 st. W_2 4, 7; R Nr. 6; N Nr. 6; Mo 6, 216. — μ.

2, 76. f. 189'. [670] Virga virgo regia. T. Flos filius ejus (aus O 16): 3 li | 2 si |.
Teilweis anklingend, aber nicht identisch [667]; vgl. unten W_2 4, 66.

2, 77. f. 189'. [133] Virgo gignit (im Codex: gingnit) genitorem. T. Domino (korrekter wäre: Domino quo, aus M 13) Nr. 8: 2 si | 3 li |.
Qu. F Nr. 84.

Das 3. Alphabet, in dem Nr. 57 und 58 nach statt vor Nr. 56 stehen, enthält somit 1 Dpm. und 28 2 st. Motetten. Davon sind bereits im 1. und 2. Alphabet mit gleichem Text Nr. 52, 56 und 60, mit anderem Text Nr. 64 überliefert; in F stehen von den übrigen mit gleichem Text: keine Motette, mit anderem Text: 6 Werke (5 Kompositionen): Nr. 58, 62, 65, 69, 74a und b. Mithin sind die Dpm. und 18 2 st. Motetten hier zum ersten Mal in Motettenform überliefert.

Im ganzen kehren von den 28 verschiedenen Kompositionen dieses Alphabets nicht weniger als mindestens 20 im französischen Motetten-Repertoire (alle bereits in W_2 3 und 4 überliefert) wieder: ausser den schon oben erwähnten aus Nr. 52 (= 2, 2) und Nr. 64 (musikalisch = 2, 18) gewonnenen französischen Motetten, die aber in W_2 singulär bleiben, ebensolche, die mit Nr. 50, 54, 55, 59, 61—63 und 65—75 musikalisch identisch sind. Fast die ganze Serie der Motetten des 3. lateinischen Alphabets von Nr. 59 an bis fast zum Schluss ist somit in W_2 sowohl mit lateinischem wie mit französischem Text erhalten; nur 8 (Nr. 51, 53, 56—58, 60, 76 und 77) sind bisher nur im lateinischen Motetten-Repertoire (einschliesslich des Misch-Repertoires Mo 3) nachweisbar. Das 3. Alphabet steht also in dieser Beziehung äusserlich dem 1. wieder näher als das 2.; doch bestehen zwischen beiden sehr tief greifende innere Unterschiede.

Durch die Überlieferung in F ist ausser für die Motette Nr. 64, die die Komposition W_2 1, 9 und 2, 18 hier mit dem alten, in F damit verbundenen Text 2 st. wiederholt, für Nr. 62, 65, 69, 74a und b die Priorität der Verwendung der Motetten im lateinischen Motetten-Repertoire gesichert. Da aber W_2 hier in allen diesen 5 Fällen neue und mit einziger Ausnahme von Nr. 65 singuläre lateinische Texte überliefert, können diese neuen Texte in W_2 eventuell nicht direkte Contrafacta der alten lateinischen Motettentexte, sondern Contrafacta zu den neuen französischen Texten sein, wenigstens Nr. 62, 65 und 69, deren französische Motettentexte (Ray. Bibl. Nr. 526, vgl. W_2 4, 48; W_2 4, 5, R, N und Mo; W_2 4, 30, Mü A und Mo) sehr verbreitet sind, während der vulgärsprachliche Text der mit Nr. 74 gleichen Komposition (W_2 3, 2) zwar in mg. von St. V Nr. 15 angegeben, aber ausserhalb W_2 bisher noch nicht bekannt ist. Dass Nr. 66, 72 und 73, 3 Motetten mit ebenfalls singulären lateinischen Texten, Contrafacta der identischen verbreiteten französischen Motetten sind, die zuerst W_2 4, 79, 23 und 57 überliefert sind, ergibt sich daraus, dass ihre musikalische Quellen die St. V-Melismen Nr. 5, 25 und 18 sind.

In den übrigen 11 Fällen fehlen vorläufig äussere Handhaben zur Entscheidung. Mit französischen Dpm. in W_2 3 sind identisch: die Dpm. Nr. *70 mit 3, 11

Digitized by Google

(4 mal als französische Dpm. und Tripelmotette und je 2 mal als spätere textlich neue und verschiedene lateinische Motette und Dpm. nachweisbar; Mo, Cl, Tu; Ba, Da, Theor.-Cit.; Lo C, Boul) und die Motetten Nr. 59 mit 3, 5 (5 mal als französische Dpm. und Motette und 1 mal als spätere textlich neue lateinische Dpm. nachweisbar; R, N, Mo, Cl; Ba) und Nr. 61 mit 3, 17 (W_2, Mü A, Mo, Cl). Mit Werken des 1. Alphabets von W_2 4 sind identisch: Nr. *63 mit 4, 4 = 28 (in W_2 singulär); Nr. *68 mit 4, 1 (W_2, Mo); und Nr. 75 mit 4, 7 (W_2, R, N, Mo); mit solchen des 2. Nr. 50 mit 4, 54 (Mo 2, Ba, Mo 8); und Nr. 54, *55 und 71 mit den singulären Motetten W_2 4, 64, 59 und 22; mit solchen des 3. Nr. 67 mit 4, 86 (in W_2 singulär).

Da sich also auch hier die Erscheinung wiederholt, dass mit den französischen Texten die Mehrzahl dieser Werke sich weiter verbreitete und z. T. sehr beliebt blieb, während von all den entsprechenden lateinischen Texten ausserhalb W_2 nur 2 (Nr. 50 und 55) vereinzelt sich bisher nachweisen liessen, halte ich es in dubio für wahrscheinlicher, in Analogie zu Nr. 66, 72 und 73 auch hier die lateinischen Texte als Contrafacta der entsprechenden französischen aufzufassen. Trifft die gleiche Annahme ferner auch für Nr. 62, 65, 69, 74 a und b ganz oder teilweis zu, so wären bisher sogar bereits mindestens etwa $^2/_3$ der gesamten lateinischen Texte des 3. Alphabets als Contrafacta von französischen Texten anzusehen; jedenfalls ist der Einfluss, den das französische Motetten-Repertoire hier auf die Erweiterung des lateinischen ausübt, ein Einfluss, von dem im 2. Alphabet erst die ersten Spuren sichtbar waren, hier ausserordentlich gewachsen. Mir scheint er das Repertoire des 3. Alphabets zu beherrschen. Der Umstand freilich, dass von den (einschliesslich des Tr.-Textes von Nr. 70) 26 neuen lateinischen Texten des 3. Alphabets bisher nur 3 sonst je ein- oder zweimal nachweisbar sind (Nr. 50 in Mü B; Nr. 55 in Lo D; Nr. 65 in Ba; ferner Nr. 50 in einem Theor.-Cit.), zeigt, dass diese Art der Vergrösserung des lateinischen Repertoires wenig Anklang fand.

Melismatische Quellen sind für 15 dieser 29 Werke bekannt; es sind 12 Notre Dame-Melismen, von denen W_2 als Clausule nur die Quellen von Nr. 62 und 68 überliefert (für 6 schon in F als Motetten vorkommende Kompositionen: Nr. 56, 62, 64, 69, 74 a und b; für das schon W_2 2, 34 überlieferte Nr. 60; für 4 neue mit lateinischen und französischen Texten erhaltene Motetten, im vorhergehenden Absatz mit * bezeichnet: für Nr. 63 aus dem Magnus Liber in F und für Nr. 55, 68 und 70 aus dem Melismen-Faszikel in F; und für die nur mit lateinischem Text erhaltene Motette Nr. 77 aus F Fasz. 5); und 4 St. V-Melismen (für Nr. 66, 72 und 73; ferner für Nr. 74 a und b, vgl. oben). So stark ist selbst in diesem Alphabet noch der musikalische Zusammenhang mit dem Notre Dame-Repertoire.

Bleiben die lateinischen Texte des 3. Alphabets auch fast alle hier singulär, so sind doch derartige Texte hier, wie mehrfach bemerkt, mit einigen Kompositionen verbunden, die zu den wichtigsten und verbreitetsten des älteren Motetten-Repertoires gehören, wie Nr. 62, 65, 69, 70 und 74; vgl. über Nr. 65 auch oben S. 111 und über Nr. 69 und 74 oben S. 121.

Als Motetten-Tenores sind hier neu verwendet 3 T. aus dem Magnus Liber: Et illuminare (aus M 9), Hec dies (aus M 13) und Benedicamus I; und 2 T. des St. V-Repertoires: Et in fines (vgl. oben S. 150) und Fiat (vgl. oben S. 144).

Digitized by Google

4. Anhang: Nr. 78—84. 7 nicht alphabetisch geordnete 2st. Motetten.

2, 78. f. 190. [420] Mellea vite vinea. T. Go (aus M 32) Nr. 12: 3 li |.
Qu. F Nr. 156. — Identisch [419] Li plusor 2st. W_2 4, 53; Mo 6, 194.

2, 79. f. 190'. [818] Canticum leticie. T. Mea: 3 li | 2 si |.
Identisch [817] Chanter m'estuet 2st. W_2 4, 27 (T.-Bezeichnung In corde); Mo 6, 244 (T. unbezeichnet). — Text: Flac. Nr. 67.

2, 80. f. 190'. [49] Viam (im Codex irrige Initiale: O) vident veritatis. T. Ejus (aus M 10): 3 li |.
Identisch [51] En non mit Tr. [50] Quant voi 3st. Dpm. Mo 5, 104 (T.-Bezeichnung Ejus in oriente); Ba Nr. 80 (T.-Bezeichnung Nobis, aus M 2). — Text: Flac. Nr. 146; Anal. hy. 49, 219. — Mk.: Ba. — Wie die komplizierten Refrain-Verhältnisse der französischen Dpm. [50 f.] (vgl. [29], [80] und [284]) und andere Umstände (vgl. unten bei Mo 5, 104) zeigen, ist die französische Dpm.-Form, obwohl sie in den älteren Quellen fehlt, die Originalform.

2, 81. f. 191. [331] Homo mundi paleas. T. Et gaudebit (aus M 24): 3 li |.
Text: Flac. Nr. 65; Anal. hy. 49, 263.

2, 82. f. 191'. [422] O pia capud. T. Go (aus M 32): 3 li | 2 si |.
Identisch [421] Au douz mais 2st. W_2 4, 80 (T.-Bezeichnung Vitam, aus M 48).

2, 83. f. 191'. [381] Cecitas (im Codex irrige Initiale: O) arpie fex ypocrysie. T. Johanne (aus M 29) Nr. 3: 3 li |.
Qu. F Nr. 148. — = 2st. Fauv f. 13' (Text-Var.: Veritas arpie). Identisch [379] Clamans 2st. F 2, 32; [380] Ne sai 2st. W_2 4, 13; Mo 6, 185; Lo C Nr. 5; mit Tr. [382] Quant Mo 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26; [383] Arida Franco (C. S. 1, 131). — τ; Text [381]: Flac. Nr. 3 (mit dem irrigen Anfang: O cecitas); Anal. hy. 49, 248. — μ.

2, 84. f. 192. [4] O viri Israhelite. T. Omnes (aus M 1): $\sigma\gamma$.
Text: Flac. Nr. 66.

f. 192' ist frei.

Diese 7 Motetten bilden stilistisch einen Nachtrag zum 3. Alphabet. Auf Notre Dame-Melismen gehen Nr. 78 und 83 zurück. Von Nr. 83 überliefert F zwar die Motetten-Urform, aber mit anderem lateinischem Text, der später noch einmal durch einen 3. lateinischen Text abgelöst wurde; hier liegt die Annahme, dass der neue lateinische Text in W_2 auf dem Umweg über die französische Motette entstand, noch näher als in den oben besprochenen Fällen des 3. Alphabets, da der Text [379] rein hymnisch, die Texte [381] und [380] dagegen beide Rügetexte, beide u. a. gegen die „ypocrisie" gerichtet, sind. Wie Nr. 69 und 74 gehört auch Nr. 83 in die oben S. 121 besprochene wichtige Motettengruppe. Ausser Nr. 83 kehren 4 weitere Motetten im französischen Repertoire wieder, Nr. 78 und 79 im 2. Alphabet von W_2 4 und in Mo 6, Nr. 82 im 3. Alphabet von W_2 4, Nr. 80 erst in Mo 5 und Ba. Ich sehe diese 5 lateinischen Texte sämtlich als Contrafacta an; betr. Nr. 80 vgl. oben; Nr. 79 und 80 verwenden überdies T., die als Motetten-T. hier neu sind. Hier singulär sind nur Nr. 81 und 84.

Digitized by Google

3. Motetten-Faszikel f. 193—210, 212—215 und 211: 1 4st., 1 2st., aber 3st. angelegte und 21 3st. Motetten mit verschiedenen französischen Texten in den Oberstimmen (9. Faszikel des Codex).

Der 3. Motetten-Faszikel sammelt die ältesten französischen Doppel- und Tripelmotetten; die Texte sind bis auf das lateinische Tr. von Nr. 12 sämtlich französisch. In Nr. 16, das hier nur 2st. überliefert ist, fehlt das Tr. wohl nur versehentlich.

Der Faszikel besteht aus 2 Quaternionen (f. 193 und 201 beginnend) und einer verstümmelten Lage, die ursprünglich ebenfalls ein Quaternio war und sich jetzt zusammensetzt: 1) aus dem Einzelblatt f. 209, dem vor f. 216 ein Falz entspricht; 2) einem Doppelblatt f. 210 und 211, von dessen hinterem Blatt nur der obere Teil erhalten ist, der beim Binden irrig zwischen f. 210 und 212 geriet und dem entsprechend falsch f. 211 foliiert wurde, während die untere Hälfte, die unbeschrieben war, bis auf einen nach f. 215 befindlichen Falz fehlt; 3) den 2 mittleren Doppelblättern f. 212—215. Die 1. Initiale und die Tr.-Initiale von Nr. 2 sind ornamental verziert. Auf der Seite stehen 9 Zeilen. Die einzelnen Stimmen der Doppel- und Tripelmotetten sind nacheinander aufgezeichnet, ohne Rücksicht auf die Möglichkeit, gleichzeitig das Ganze aus dem aufgeschlagenen Codex vortragen zu können. Ein Prinzip in der Anordnung der Motetten ist nicht festzustellen.

Über die Einrichtung der Konkordanz vgl. die Vorbemerkungen oben S. 102f. und 147f. (die „Refrains" betreffend). τ verweist auf oben angegebene Editionen von lateinischen Paralleltexten.

Während ich bei fast allen anderen französischen Motettenhandschriften darauf verzichten kann, die Druckorte der sämtlich edierten französischen Motettentexte im einzelnen anzugeben, da sie in G. Raynaud's Recueil de Motets français (2 Bde., 1881 und 1883) sehr leicht auffindbar sind, gebe ich für die französischen Motetten in W_2 durchweg einen oder 2 Druckorte an, da deren Drucke weit zerstreut sind. Da Raynaud keine der in deutschen Bibliotheken erhaltenen französischen Motettenhandschriften kannte und A. Stimming 1906 (vgl. oben S. 161; im folgenden: St. abgekürzt) nur die französischen Motettentexte in Mü A und Ba vollständig, aus W_2 dagegen nur die Inedita druckte, sind die oft interessanten Lesarten aller der französischen Motettentexte von W_2, die ausser in W_2 nur in anderen Handschriften als Mü A und Ba vorkommen, noch unediert; vgl. auch G. Raynaud in seiner Anzeige des Buchs von Stimming, Romania 36, S. 456f. Auch ein blosses Verzeichnis aller in W_2 überlieferten Motetten war bisher weder vom lateinischen noch vom französischen Repertoire des Codex publiziert. Die zahlreichen weiteren Drucke einzelner Texte sind, soweit sie bereits bei Raynaud citiert sind, im folgenden (ebenso wie sonst) auch bei W_2 übergangen.

3, 1. f. 193. Tr. [496] Encontre le tans und f. 194. Mot. [497] Quant fueillent (im Codex: fueillant) aubespin. T. In odorem (aus M 45) Nr. 2: 3 li | (3 si || 3 si || 3 si | beginnend).

3st. Qu. W_1 f. 91; F f. 45. — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 11 in mg. — = 3st. Dpm. Mo 5, 95. Identisch Mot. [495] Mens fidem 2st. F 2, 1; Ma f. 130′ (Mot.);

Digitized by Google

W_2 2, 11; mit Tr. [496] 3 st. Dpm. Cl Nr. 58; Ba Nr. 62; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 15. Vgl. ferner S. 112. — Texte: Raynaud 1, 71; das Tr. auch St. S. 51. — τ. — Mk.: Ba.

3, 2. f. 195. Tr. [318] El mois d'avrill und f. 196'. Mot. [319] Al cor ai une alegrance. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 130; St. V Nr. 15 mit dem Mot.-Anfang in mg. — Die rein weltliche Dpm.-Form dieser weit verbreiteten Komposition ist hier singulär. Das Tr. [318] bildet mit Mot. [317] O quam sancta 3 st. Dpm. Mo 3, 36; Cl Nr. 42 und vielleicht auch Bes Nr. 9. Über die lateinischen Formen [315—321] (F 2, 40—41; Ma f. 132; W_2 2, 74a und b; Ba Nr. 74; Lo C Nr. 7; Ars B Nr. 8; Par. frç. 2193; Theor.-Cit.) vgl. oben S. 116 und 194. — Text Tr. [318]: Ray. 1, 31. Text Mot. [319]: St. Nr. 5, S. 80; vgl. die hypothetische provenzalische Rekonstruktion des Mot.-Textes durch Suchier bei St. S. 131 f. — τ. — Mk.: Ba.

3, 3. f. 197'. Tr. [748] En ce chant qe je und Mot. [749] Roissolles ai roissolles. T. Do (aus Benedicamus I): 3 li |.

Die 1. der 2 singulären Dpm. des Faszikels. — Texte: St. Nr. 6, S. 80. — Im Mot. wiederholen die textlich verschiedenen Verse 2—7 nur die Töne: *FaaaFGG* |, während V. 1 und 8 textlich gleich, aber musikalisch verschieden sind. — Vgl. S. 204.

3, 4. f. 197'. Tr. [590] Hare hare hye godalier und f. 198. Mot. [591] Balaam godalieront. T. Balaam (aus M 81*): 3 li |.

= 3 st. Dpm. N Nr. 7—8; Bes Nr. 33. Identisch [592] Balaam prophetanti 2 st. Lo C Nr. 12. — Texte: Ray. 2, 68. — Vgl. unten S. 205.

3, 5. f. 198'. Tr. [117] Lonc tens ai mise und f. 199. Mot. [118] Au coumencement d'este. T. Hec dies (aus M 13): a. si | 3 li |; b. si.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 88; Cl Nr. 16—17; 2 st. R Nr. 15; N Nr. 38. Identisch [119] Hec dies 2 st. W_2 2, 59; Tr. [120] Salve virgo Katherina und Mot. [121] Sicut solis 3 st. Dpm. Ba Nr. 87. — Texte: Ray. 1, 63. — τ. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. aus R.

3, 6. f. 199'. Tr. [396] Se j'ai (im Codex: ia) servi longuement und f. 200. Mot. [397] Trop m'avez ore essalli. T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 150. — = 3 st. Dpm. Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; 2 st. R Nr. 4; N Nr. 4; D Nr. 2 (Mot.-Text). (Anfangs-Var. des Mot. in allen 7 Codices: Trop longuement m'a failli; von V. 2 an fahren sie übereinstimmend mit W_2 fort). Identisch [398] Regis veri 2 st. W_2 2, 46; Tr. [399] Fons misericordie und Mot. [400] In celesti 3 st. Dpm. Mo 4, 59; Da Nr. 5. — Texte: Ray. 1, 64; St. S. 70. — τ. — Mk.: Fétis in: Danjou, Revue, 3, 332 ff. aus Ψ; Aubry pl. 10 Schluss phot. aus Ψ; Ba.

3, 7. f. 200'. Tr. [326] De jolif cuer doit und f. 201. Mot. [327] Je me cuidai bien. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 6: a. 2 si | 3 li |; b. meist: si 5 li | 3 li 2 li 2 li |.

Qu. St. V Nr. 14 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. Mo 5, 116. T.-Modus in St. V und Mo: a. 2 si | 3 li |; b. 3 li pl 2 li | 3 li 2 li 2 li |). — Texte: Ray. 1, 96. — Mk.: Couss. Nr. 29 aus Mo.

Digitized by Google

3, 8. f. 201'. Tr. [213] Se (im Codex: Sa) valors vient d'estre und f. 202. Mot. [214] Bien me sui aparceuz. T. Hic factus (aus M 13a*): wechselnd 3 li 2 li | und 2 li 3 li |.

= 3 st. Dpm. N Nr. 79—80; Mo 5, 149; Ba Nr. 16 (T.-Bezeichnung in Mo fehlend; in N und Ba korrekter als in W_2: Hic factus est. T.-Modus in N: 3 li 2 li |; in Mo und Ba: 2 li 3 li |). — Texte: Ray. 1, 131; St. S. 8. — Mk.: Couss. Nr. 33 aus Mo; Ba; vgl. ferner Aubry 3, 52. — Der Tr.-Schluss stimmt mit dem Schluss des Mot. [423] (vgl. unten 4, 69) musikalisch nur in den letzten Noten überein.

3, 9. f. 202'. Tr. [557] Bien me doi desconforter und f. 203. Mot. [558] Cum li plus desesperez. T. In corde (aus M 68*): meist si | 3 li 2 li |.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 136 (T. si | 2 li 3 li |). Identisch [559] De gravi seminio Ma f. 2' (Tr. und Mot.); 2 st. W_2 2, 25 (T. meist si | 2 li 3 li |). — Texte: Ray. 1, 121.

3, 10. f. 203'. Tr. [146] Li douz maus m'ocit und f. 204. Mot. [147] Ma leiaute m'a nuisi. T. In seculum (aus M 13): 3 li | 2 si |.

= 3 st. Dpm. Ba Nr. 64; Bes Nr. 41; mit Qua. [146], Tr. [148] Trop ai und Mot. [147] 4 st. Mo 2, 28; Cl Nr. 59—61; 2 st. N Nr. 22. — Texte: Ray. 1, 17; St. S. 54. — Mk.: Ba.

3, 11. f. 204'. Tr. [218] Qui d'amors veut bien und f. 205. Mot. [219] Qui longuement voudroit. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 6: 3 li | 2 si |.

Qu. F Nr. 98. — = 3 st. Dpm. Tu Nr. 19; mit Qua. [220] Qui la 4 st. Mo 2, 19; Cl Nr. 34—36. Identisch Tr. [221] Salve salus und Mot. [222] O radians 3 st. Dpm. W_2 2, 70; Tr. [223] Tu decus und Mot. [224] O Maria beata 3 st. Dpm. Ba Nr. 76; Da Nr. 9; 4 Theor.-Cit.; [225] O Maria decus 2 st. Lo C Nr. 1; Boul Nr. 3. — Texte: Ray. 1, 2. — Mk.: Ba.

3, 12. f. 205'. Tr. [636] Tanquam suscipit vellus und f. 206. Mot. [637] Quant nest la flor. T. Tanquam (aus O 2) Nr. 1: wechselnd 3 li | 3 li 2 li | und 3 li | 2 li 3 li |.

Qu. F f. 10' (2 st., aber 3 st. angelegt). — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 16 statt bei 2, 17 in mg. — = [636] 2 st. W_2 2, 17; mit Tr. [640] Tanquam agnus 3 st. Dpm. Mü B Nr. 2 und Ba Nr. 88; Qua. [639] Qui voudroit, Tr. [638] Deboinerement und Mot. [637] 4 st. Mo 2, 31; Qua. [639], Mot. [637] und ? Tr. [636] ? 4 st. Cl. Nr. 12—13. Musikalisch gleich sind 1) das Melisma-Du., [636] und [638]; 2) [637] und [640]. Der T.-Modus wechselt zwischen dem 1. und 2. Modus; vgl. oben S. 61. — Text [636]: Flac. Nr. 132. Text [637]: Ray. 1, 23. — Mk.: Ba.

3, 13. f. 206'. Tr. [650] Quant revient et fuelle und Mot. [651] L'autrier jouer m'en alai par un destor. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 3: 3 li 2 li |.

3 st. Qu. F f. 11. — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 3 in mg. — = 3 st. Dpm. R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; mit Qua. [652] Plus bele 4 st. Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; D Nr. 4 (Mot.-Text). Identisch Tr. [647] Stirps und Mot. [648] Virga 3 st. Dpm. F 2, 33—34; [649] Candida 2 st. W_2 2, 3 (mit Anfang [651] in mg.); Lo C Nr. 2; Tr. [653] Castrum und Mot. [654] Virgo viget 3 st. Dpm. Ba Nr. 97; Bol f. 8 (Mot.); Mot. bezw. 2 st. cit. von Franco (C. S. 1, 120 und 132); 2 st. [651], darüber in kleinerer

Digitized by Google

Schrift [654] Ca Nr. 12. — Texte: Ray. 1, 5. — τ. — Mk.: Couss. Nr. 51 aus Mo; Ba. — Der Mot.-Schluss bildet mit etwas verzierterer Fassung des Ausgangs Text und Musik des Refrains eines balletenartigen Werks von Gu. d'Amiens (V f. 119′; vgl. Ray. 2, 119). Hier liegt eine besonders beachtenswerte Refrain-Verwendung vor, da die Quelle der Melodie der Schluss des Du. einer Notre Dame-Clausula ist.

3, 14. f. 207. Tr. [549] Noine sanz amor und f. 207′. Mot. [550] Moine (im Codex irrige Initiale: N) qi a cuer jolif.· T. Et super (aus M 66*): 3 li |.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 110; Cl Nr. 18—19. Identisch [551] Novellement m'a 2 st. R*; N Nr. 14; Tr. [552] Celi domina und Mot. [553] Ave virgo 3 st. Dpm. Ba Nr. 4; Da Nr. 7; 2 st. Ars B Nr. 2. — Texte: Ray. 1, 90. — τ. — Mk.: Ba.

3, 15. f. 208. Tr. [479] Dex je fui ja pres und Mot. [480] Dex je n'i puis la nuit dormir. T. wie der T. von 3, 14 „Et super" bezeichnet; irrig statt: Et vide et inclina aurem tuam (aus M 37): 3 li |.

3 st. Qu. St. V Nr. 1 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. Ba Nr. 28; mit Qua. [481] Diex mout 4 st. Mo 2, 29; D Nr. 14 (Mot.-Text). — Texte: Ray. 1, 19; St. S. 18. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 3 aus St. V; Couss. Nr. 48 aus Mo; Ba. — Der Mot. ist ein „Motet enté"; vgl. oben S. 148 und 155.

3, 16. f. 208′. [657] E bergier si grant. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Ejus (aus O 16) Nr. 10: 2 si | 3 li |.

Sy. 1—5 steht der Mot.-Text ohne Noten; Sy. 6—9 ist er mit der Mot.-Melodie wiederholt. Offenbar steht er zuerst an Stelle des Tr.-Textes [658] Par un; da er nicht getilgt war, trug der Notenschreiber auch die Noten des Tr. noch nicht ein. Der unbezeichnete T. beginnt Sy. 9 nach dem Mot. und ist, wie ein Verweisungszeichen anzeigt, am Schluss von Sy. 5 fortgesetzt.

Qu. St. V Nr. 28 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. mit Tr. [658] Par un matinet l'autrier, das wohl auch in W_2 stehen sollte, Mo 5, 145; Ba Nr. 41; Qua. [658], Tr. [659] He Sire und Mot. [657] 4 st. Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; [657] D f. 219 (Text); [659] 2 st. W_2 4, 31. Identisch [660] O vere lucis 2 st. W_2 2, 45. — Texte: Ray. 1, 7; St. S. 30; [657] auch Steffens, Herrig's Archiv 99, S. 100, aus D. — Mk.: Aubry pl. 4 phot. aus St. V; Aubry 3, 35 aus Mo 2, 22; Ba. — Der Schluss des hier fehlenden Tr. ist mit dem Schluss des Qua. [798] und dem den Mot. [671] umschliessenden Refrain auch musikalisch identisch.

3, 17. f. 209. Tr. [71] Dame de valor regart und Mot. [72] Dame vostre douz regart. T. Manere (aus M 5): 3 li |.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 90; Cl Nr. 44—45; 2 st. Mü A Nr. 13. Identisch [73] Jhesu Christi 2 st. W_2 2, 61. — Texte: Ray. 1, 66; [72] auch St. S. 103.

3, 18. f. 209′. Mot. [523] Je ne puis plus durer, f. 210. Tr. [522] Par un matin me levai, f. 210′ und 212 Qua. [521] Le prumier jor de mai. Der T. (Justus *bis* flore) ist bezeichnet: Justus (aus M 53): 3 li |.

= 4 st. N Nr. 16—18; Mo 2, 32; Cl Nr. 39—41; [522] 1 st. W_2 4, 62. — Text: Ray. 1, 23. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo. — Dass [521] das Qua. bildet, ergibt sich aus dem Text.

Digitized by Google

f. 211 ist an falscher Stelle eingeheftet; vgl. unten bei 3, 23.

3, 19. f. 212. Tr. [74] De la vile issoit und Mot. [75] A la vile une vielle. Der T. ist irrig bezeichnet: Ne; lies: Manere (aus M 5) Nr. 3: unregelmässig.

3 st. Qu. St. V Nr. 2 mit den Anfängen [74] und [75] in mg. — = 3 st. Dpm. R Nr. 17—18; N Nr. 40—41. Identisch Tr. [76] In mari und Mot. [77] Gemma pudicicie 3 st. Dpm. Mo 4, 61; [76] 2 st. Fauv f. 2'. — Texte: Ray. 2, 53. — τ. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 [74] und Anfang [75] phot. aus R. — Über den korrekten T.-Modus vgl. oben S. 148.

3, 20. f. 212'. Tr. [453] A la cheminee eu mois und f. 213. Mot. [454] Mout sont vallant. T. mit vollem Text: Par verite j'ai esprove u. s. f. (Parodie auf „Veritatem" mit der Melodie dieses T. aus M 37).

= 4 st. Qua. [455] Chanconnete, Tr. [456] Ainc voir, Mot. [453] und T. Par verite vueil esprover u. s. f. Mo 2, 25; 3 st. Dpm. Tr. [455], Mot. [453] und T. „Veritatem" bezeichnet Ba Nr. 11. Musikalisch gleich sind 1) die Stimmen [453]; 2) die Stimmen [454] und [456]; 3) die Stimmen [455]. — Texte: Ray. 1, 15; St. S. 5 und Nr. 7, S. 81. — Mk.: Couss. Nr. 49 aus Mo; Aubry 3, 66 aus W_2; Ba. — Vgl. S. 204.

3, 21. f. 213. Tr. [67] Domine ainz qe j'aie digne und f. 213'. Mot. [68] Domine qi t'a ci amene. T. mit vollem Text: Domine tant ai ame u. s. f. (Parodie auf „Domine" mit der Melodie dieses T. aus M 3).

Die 2. der 2 singulären Dpm. des Faszikels. — Texte: St. Nr. 8, S. 82 und 134 (V 11 des T., von Stimming S. 135 irrig als „unverständlich" bezeichnet, lautet nicht, wie St. l. c. und S. 83 liest: *Tant et cer*, sondern: *Tant* und Abkürzung für *etc.*; es wird also, wie auch die Noten zeigen, am Schluss der 1. französische Vers des T.-Textes, V 2: *Tant ai ame*, refrainartig wiederholt; vgl. auch G. Raynaud, Romania 36, 457). — Zur Lit. vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 182 ff. — Vgl. unten S. 204.

3, 22. f. 214'. Tr. [661] Qant define la verdor und Mot. [662] Qant repaire la doucor. T. Flos filius (aus O 16): a. 3 li 2 li |; b. unregelmässig, u. a. 2 si | 3 li |.

= 3 st. Dpm. Mo 5, 127; Cl Nr. 7—8. — Texte: Ray. 1, 110.

3, 23. f. 215. Tr. [149] Chascun dit qe je foloi; f. 215' und 211. Mot. [150] Se j'ai ame folement amors; f. 211. T. In seculum (aus M 13): a. 2 si | 3 li |; b. wechselnd 2 li 2 li 3 li | und 3 li 2 li 2 li |.

= 3 st. Dpm. Cl Nr. 54—55. Identisch mit Mot. [150]: 2 st. R* und N Nr. 23 (T. unvollständig) mit Text [149], der hier jedoch in den Refrain von [150] ausläuft (vgl. Ray. 2, 147). — Texte: Ray. 2, 46. — Der Schluss des Mot. (bei beiden Texten, [150] und [149]) ist mit dem Anfang des Mot. [123], der Anfang des Mot. [150] mit der ersten Hälfte dieses Refrains auch musikalisch identisch.

Über f. 211, das nur die Höhe von 2 Systemen hat, vgl. oben S. 198. f. 211' ist frei; auch die Vorzeichnung von Notensystemen fehlt hier.

Dieses älteste hier überlieferte Repertoire von 20 französischen Dpm. (ich zähle das offenbar als Dpm. beabsichtigte Nr. 16 im folgenden kurz zu den Dpm.) und

Digitized by Google

3 Tripelmotetten (ich zähle hier Nr. 20 und 21 wegen der französischen T.-Texte zu den Tripelmotetten) ist gleichzeitig auch das verbreitetste.

Es kehren wieder: nicht weniger als 9 + 1 in N, darunter 5 + 1 auch in R (in N: Nr. 4—6, 8, 10, 13, 18, 19, 23; ferner Nr. 14; in R erhalten: Nr. 5, 6, 13, 19; in R verloren: Nr. 14 und 23); in Mü A: Nr. 17; in D: Nr. 6, 13, 15 und 16; in Mo: 18 + 2 (Nr. 1, 2, 5—18, 20, 22; 6 und 19); in Cl: mindestens 14 (Nr. 1, 2, 5, 6, 10—14, 16—18, 22, 23); in Ψ: Nr. 6; in Ba: 8 + 5 (Nr. 1, 2, 6, 8, 10, 15, 16, 20; 12; 5, 11, 13, 14); in Bes: Nr. 1, 2, 4 und 10; in Da: Nr. 6, 11 und 14; in Tu: Nr. 11; in Mü B: Nr. 12; in Lo C: Nr. 2, 4, 11 und 13; in Ca: Nr. 13; in Ars B: Nr. 2 und 14; in Boul: Nr. 11; in Bol: Nr. 13; in Paris 2193: Nr. 2; in Fauv Nr. 19; in Theor.-Cit.: Nr. 2, 11 und 13. In Motettenform in älteren Handschriften kommen dagegen nur Nr. 1 und 2 in F und Ma, Nr. 9 in einem Nachtrag in Ma und Nr. 13 in F vor. Ein 2. bezw. 2. und 3. Mal in W_2 stehen: Nr. 1, 2, 5, 6, 9, 11—13, 16 und 17; ferner Nr. 18.

Zum Teil erscheinen die Motetten in der weiteren Überlieferung in genau gleicher Gestalt (besonders beachtenswert in dieser Beziehung ist die Beobachtung, dass von den 5 mehrtextigen Werken in N bereits 4 hier in W_2 stehen, und dass die einzige 4 st. Tripelmotette hier, Nr. 18, in den späteren Codices stets ihre Originalform behält); z. T. in der gleichen Komposition mit teilweis anderem Text (so die älteren Werke Nr. 1 und 2 und die neuen Nr. 12 und 20); z. T. sind sie in Mo bezw. Mo und Cl, die 4 st. Tripelmotetten in grösserer Zahl überliefern, um eine Stimme erweitert (so Nr. 10—13, 15, 16, 18 und 20); z. T. erscheinen sie in der älteren Gruppe der französischen Motettenhandschriften Mü A, R und N in reduzierter 2 st. Form (so Nr. 5, 6, 10, 14, 17 und 23); z. T. endlich gehen sowohl die hier neuen oder anscheinend neuen Werke (so Nr. 4—6, 9, 11, 12, 14, 16, 17 und 19) wie 2 der älteren (Nr. 2 und 13) mit mehr oder weniger Erfolg mit neuen lateinischen Texten als lateinische Motetten oder Dpm. auch in das lateinische Repertoire über.

Ein 3 st. oder 3 st. angelegtes Notre Dame-Melisma haben als Quelle Nr. 1, 12 und 13, gleichzeitig die 3 einzigen Werke in W_2 3, deren französische Moteti in W_2 2 in mg. angegeben sind. Nr. 13 war schon im Motetten-Repertoire von F eine Dpm. und gehört zu der S. 121 besprochenen Gruppe; die mit verschiedenen Texten 1 + 12 mal (darunter 7 mal mit französischem Text) und in 1 Theor.-Cit. nachweisbare Komposition ist eine der verbreitetsten Motetten. Die älteste Motettenform von Nr. 1 (2 + 8 mal nachweisbar) war wohl die einer 3 st. lateinischen Motette; später bleibt das Werk als ganz französische Dpm. wie hier oder als gemischtsprachliche Dpm. beliebt. Nr. 12 (1 + 6 mal nachweisbar) ist der älteste Vertreter der merkwürdigen Gattung der gemischtsprachlichen Dpm.; doch erscheint gerade dieses Werk in der späteren Überlieferung auch als rein lateinische Dpm. und als rein französische Tripelmotette.

Auf 2 st. Notre Dame-Melismen gehen zurück Nr. 2, 6 und 11. Nr. 2 ist ein vulgärsprachliches Contrafactum zur ältesten lateinischen Dpm. mit einem Tr. im 6. Modus; die in verschiedener Hinsicht einzigartige Bedeutung dieses Werks (2 + 12 mal und in 2 Theor.-Cit. nachweisbar) ist bereits mehrfach erwähnt, vgl. oben S. 117 und 120; während das französische Tr. verbreitet blieb, konnte der hier über-

Digitized by Google

lieferte, in St. V in mg. angegebene Mot.-Text *Al cor* den verbreitetsten lateinischen Mot.-Text *O quam sancta* nicht verdrängen. Anders scheint mir die Geschichte von Nr. 6 (1 + 11 mal) und Nr. 11 (1 + 9 mal und in 4 Theor.-Cit. nachweisbar) verlaufen zu sein. Ich sehe vorläufig die französischen Dpm.-Formen dieser Werke als deren älteste Motettenformen, die direkt aus den Notre Dame-Clausule entstanden und einen hervorragenden Platz im französischen Dpm.- bezw. Tripelmotetten-Repertoire dauernd behielten, und ihre bisher bekannten mehrfachen lateinischen Motettenformen sämtlich als Contrafacta an, nicht bloss die späteren lateinischen Dpm.-Formen in Mo 4, Ba und Da und die lateinische Form von Nr. 11 in Lo C und Boul, die sicher Contrafacta sind, sondern auch die singulären lateinischen Formen in W_2 2 (vgl. oben S. 190 und 195 f.).

Nr. 15 und 19 sind ganz aus den beiden 3 st. St. V-Melismen Nr. 1 und 2 abgeleitet, bei denen in St. V für Nr. 1 nur der Mot.-Anfang (vgl. aber oben S. 146) und für Nr. 2 Mot.- und Tr.-Anfang in mg. angegeben sind. Nr. 15 (1 + 4 mal nachweisbar) kommt nur im französischen Repertoire vor. Nr. 19 (1 + 5 mal nachweisbar) wird in Mo in das lateinische Repertoire aufgenommen; doch bleibt die lateinische Dpm.-Form in Mo Fragment. Aus 2 st. St. V-Melismen entstehen Nr. 7 (1 + 2 mal nur als französische Dpm.) und Nr. 16 (1 + 8 mal nachweisbar; vgl. auch oben S. 190).

Für die übrigen 13 Werke sind vorläufig keine Clausule als Quellen bekannt.

Stilistisch folgen den eben besprochenen Dpm., die musikalisch lateinischen Vorbildern angepasst oder aus Notre Dame- oder St. V-Melismen abgeleitet sind, Nr. 5, 8—10, 14, 17, 22 und 23. Nr. 18, die älteste französische 4 st. Tripelmotette (4 mal 4 st. nachweisbar; ferner das Tr. isoliert in W_2 4) steigert mit gutem Gelingen die Zahl der Oberstimmen mit selbstständigen Texten auf 3. Nr. 8 (4 mal), 10 (6 mal), 22 (3 mal) und 23 (4 mal nachweisbar) gehören, soweit bisher bekannt, nur dem französischen Motetten-Repertoire an, bleiben in diesem aber beliebte Werke. Die Geschichte von Nr. 5 (7 mal nachweisbar, u. a. mit 2 verschiedenen lateinischen Texten in W_2 und Ba) verlief analog der von Nr. 6 und 11. Die von Nr. 17 (5 mal) und Nr. 9 (4 mal nachweisbar) setzt ebenso ein; doch fehlen diese Motetten im späteren lateinischen Repertoire. Nr. 14 (8 mal nachweisbar) zeigt zunächst die seltene Erscheinung von 2 verschiedenen französischen Texten zur gleichen Komposition; dann bleibt die Umwandlung des Werks in eine spätere lateinische Dpm. ebenso verbreitet wie die originale französische Dpm.-Form.

4 andere Werke wagen neue französische Formen, deren Gelingen bereits auf dieser Anfangsstufe der Entwicklung der französischen Motette erstaunlich ist. Nr. 20 und 21 parodieren in ihren französischen T. 2 lateinische T., deren Melodie sie übernehmen und deren ursprünglichen Text sie deutlich erkennen lassen, indem der eine das T.-Wort Veritatem (aus M 37) als Beteuerung der Güte gewisser Weinsorten umdeutet: „Par verite j'ai esprove" u. s. f. und der andere ähnlichen Inhalt an den Ausruf Domine (aus M 3) knüpft, mit dem hier alle 3 Stimmen beginnen. Eine weitere Parodie zu Omnes oder Viderunt omnes vgl. unten 4, 88. Die singuläre Motette Nr. 3 hat im Tr. ein kurzes Tanzlied und im Mot. einen mit dem „Cri": Roissolles ai, roissolles — Roissolles ist eine hier als Spielpreis im Würfelspiel angebotene Art Kuchen; vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 168 — beginnenden und endenden Text

Digitized by Google

ähnlichen Inhalts, der formell durch die textliche Refrain-Rückbeziehung des Schlusses auf den Anfang der Rondeau-Form sich nähert. Ebenso ist Nr. 4 grotesken Inhalts (Goudalier ist der Trinker des englischen good ale; vgl. Ray. 2, 172). Der zu dieser Motette verwendete T. Balaam kommt hier zum 1. Mal als T. vor; sein Textwort beginnt auch hier parodistisch den Motetus-Text.

Es ist leicht verständlich, dass diese drolligen und kecken, aber z. T. frivolen Motetten wenig Verbreitung fanden. Nr. 3 und 21 sind hier überhaupt singulär. Nr. 4 fehlt in Mo, Ba und Cl, kehrt aber in der Originalform in N und Bes wieder; und zum Mot. ist ein lateinisches Contrafactum, das eng an das T.-Wort anknüpft, in Lo C erhalten. Nr. 20 hat nur in Mo 2, 25 den gleichen parodistischen T.-Text behalten; die musikalisch identische Motette Ba Nr. 11 verzichtet auf diesen Effekt, indem hier der T. Veritatem bezeichnet und ebenso wie in Mo der Motetus-Text von W_2 durch einen neuen Text ersetzt ist.

Das überraschende Resultat dieser Untersuchungen über Quellen und Verbreitung des 1. Repertoires französischer mehrtextiger Motetten ist also die Feststellung, dass hier mit einem Schlage, zum kleineren Teil aus älteren Kompositionen verschiedener Art abgeleitet, zum grösseren Teil neu geschaffen, eine für den Anfang ganz stattliche Zahl französischer mehrtextiger Motetten in die Erscheinung tritt, die, abgesehen von verschwindend wenigen Ausnahmen, in der Praxis dauernd lebendig blieben, so lange überhaupt die Motetten dieses Stils gesungen wurden, dass also sowohl die erste, hier noch einzige 4st. Tripelmotette wie fast die ganze Reihe der hier zuerst überlieferten 3st. Dpm. den Franzosen jener Zeit als hervorragend gelungene Kompositionen galten, die sie nicht müde wurden, auch in späteren Stadien der Motetten-Entwicklung immer wieder von neuem in ihre Sammlungen aufzunehmen, und die erst veralteten, als die „Ars nova" des 14. Jahrhunderts die musikalischen Anschauungen tiefgreifender umgestaltete, als das in den weiteren Stadien der Motetten-Entwicklung im 13. Jahrhundert zunächst der Fall war.

Musikalische Refrain-Beziehungen sind oben Nr. 8, 13, 16 und 23 betreffend nachgewiesen. Der Mot. von Nr. 15 ist ein Motet enté, in dem die beiden Hälften des Refrains musikalisch gleich beginnen.

Von den Tenores sind nicht weniger als 9 in F noch nicht als Motetten-T. verwendet. 5 sind dem Magnus Liber (Nr. 5 Hec dies, Nr. 6 Pro patribus, Nr. 10 und 23 In seculum, ferner Nr. 15 und Nr. 18), 3 sind liturgisch homogenen Stellen in All.- und Gr.-V, die aber dem Organa-Repertoire nicht angehören (Nr. 8 Hic factus, Nr. 9 In corde, Nr. 14 Et super), 1 ist einer im Magnus Liber überhaupt nicht vertretenen Gattung liturgischer Gesänge (Nr. 4 Balaam, aus der Sequenz Epiphaniam) entnommen. So zeigt schon der 1. französische Motetten-Faszikel in W_2 ein in manchen Einzelheiten von dem der alten lateinischen Motetten verschiedenes T.-Repertoire.

Die T.-Modi der parodistischen Motetten sind, wie es natürlich ist, die denkbar einfachsten. Die Modi der aus St. V-Melismen abgeleiteten Motetten, denen einige in den hier vorläufig original erscheinenden Motetten ähnlich sind, sind, wie

Digitized by Google

schon oben S. 152f. und 192 ausgeführt, z. T. komplizierterer Art als die T.-Modi der auf das Notre Dame-Repertoire zurückgehenden Motetten. In Hinsicht auf die in R und N völlig verwilderte T.-Schreibung bei der Aufzeichnung der französischen Motetten in Quadrat-Notation ist es sehr bemerkenswert, dass gegenüber der im allgemeinen korrekten Schreibung der Tenores zu den lateinischen Motetten schon in den französischen Faszikeln von W_2 die T. mit erheblich geringerer Sorgfalt geschrieben sind, so dass hier nicht bloss oft inkorrekte T.-Bezeichnungen, wie solche auch schon in den lateinischen Faszikeln von W_2 zu bemerken waren, sondern oft auch Inkorrektheiten oder Unregelmässigkeiten in der Ligierung, die die Übertragung dann sehr erschweren, festzustellen sind.

Wechsel im T.-Modus zwischen älterer und jüngerer Überlieferung findet in Nr. 8 und 12 statt; in beiden Fällen wechselt hier in W_2 wie bei Nr. 23 die Schreibung des T. zwischen beiden Formen.

Da 13 Werke in Ba wiederkehren (Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 10—16 und 20), von denen einige auch aus anderen Quellen publiziert sind (darunter Nr. 20 aus W_2), und von den übrigen Nr. 7 und 18 aus Mo und Nr. 19 aus R und Fauv ediert sind, ist der grösste Teil des musikalischen Inhalts von W_2 3 (16 von 23 Werken) bereits veröffentlicht.

4. Motetten-Faszikel f. 216—218, 218a, 219, 219a, 220—253: 88 2st. französische Motetten (10. Faszikel des Codex).

Der 4. Motetten-Faszikel umfasst lediglich 2st. französische Motetten, die analog den 2st. lateinischen Motetten in W_2 2 in verschiedenen Alphabeten angeordnet sind. Das 1. Alphabet (Nr. 1—19) besteht wiederum aus einem Elite-Repertoire mit je einer Motette für die einzelnen Buchstaben. Das 2. (Nr. 20—79), erheblich umfangreicher als das 2. lateinische, überliefert das weitere Repertoire der ältesten Phase der 2st. französischen Motette. Von einem 3. Alphabet, das in ähnlichem Verhältnis zum 1. und 2. steht wie das 3. lateinische zum 1. und 2. lateinischen, ist leider nur der Anfang A bis D (Nr. 80—87) erhalten. Endlich bildet auch hier ein kleiner Anhang (Nr. 88—90) den Schluss. Im Codex folgen diese 4 Gruppen ohne erkennbaren Einschnitt.

Da Nr. 4 = 28 und 16 = 65, ist die Gesamtzahl der Motetten 88. Die Zahl der verschiedenen Kompositionen ist um 2 geringer, da musikalisch Nr. 38 = 43 und 46 = 77. Im französischen Motetten-Repertoire von W_2 bereits überliefert sind vollstimmigere Formen der reduzierten Motetten Nr. 58, 62 und 77, die mit gleichem Text aus 1, 16; 3, 18 und 1, 15, und Nr. 37, die musikalisch aus 1, 17 entnommen ist. So ist die Anzahl der hier zum 1. Mal mit französischem Text überlieferten Kompositionen 82.

Der Faszikel besteht aus 5 Quaternionen: 1) f. 216—221 (das 4. und 6. Blatt sind 218a und 219a foliiert); 2—5) f. 222, 230, 238 und 246 beginnend. *A* f. 216 ist nur eine einfache rote Initiale, während (wohl versehentlich) die 1. Motette der 2. Lage

Digitized by Google

(Nr. 19 Tout ades) mit einer bunt ornamentierten Initiale beginnt. Auf der Seite stehen regulär 9 Zeilen.

1. Alphabet: Nr. 1—19. 19 2st. Motetten.

4, 1. f. 216. [102] A la clarte qi tout enlumina. T. Et illuminare (aus M 9) Nr. 4: 2 si | 3 li |.

Qu. F Nr. 61; W_2 f. 68'. — = 2st. Mo 6, 189. Identisch [103] Remedium W_2 2, 68. — Text: Ray. 1, 167. — Der Mot. steht im 6. Modus. Der Mot.-Anfang klingt an den T.-Text an.

4, 2. f. 216. [151] Bien doit avoir joie. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

= 2st. Mo 6, 181. — Text: Ray. 1, 162.

4, 3. f. 216'. [526] Chascun qi de bien. T. Et florebit (aus M 53): 3 li |.

= 1st. Ray. Bibl. Nr. 759 von Rich. de Fournival: Paris Ars. 5198 p. 224; frç. 845 f. 108'; frç. 846 f. 31; frç. 847 f. 64; Modena AR 4, 4 f. 229'. Vgl. ferner Ray. Bibl. Nr. 1281 (Mains se fait) Bern 389 f. 153. — Text: Jeanroy, Orig. de la poés. lyr. ²1904, 472, kritische Edition nach den 4 Pariser Chansonniers und Bern; St. Nr. 9, S. 83, wo die Identität mit Ray. Bibl. Nr. 759 übersehen ist. — Mk.: Beck Troubad. S. 89 Anfang aus Paris frç. 846; [Ars].

4, 4. f. 217. [258] D'un mal sui espris. T. Mors (aus M 18) Nr. 2: 2 li 3 li |.

Qu. F f. 112'. — = 2st. W_2 4, 28. Identisch [259] O mors anxia 2st. W_2 2, 63. — Text: St. Nr. 10, S. 84. — τ.

4, 5. f. 217'. [374] En grant esfroi sui. T. Mulierum (aus M 29): 3 li |.

= 2st. R Nr. 14; N Nr. 37; mit Tr. [375] Sovent 3st. Dpm. Mo 5, 83. Identisch [371] Prodit lucis 3st. F 1, 17; [372] Prima cedit 2st. W_2 2, 65; [373] Mulierum hodie mit Tr. Prima 3st. Dpm. Ba Nr. 60; vgl. ferner [1179]. — Text: Ray. 1, 59. — τ. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. Schluss aus R.

4, 6. f. 218. [45] Fole acoustumence. T. Dominus (aus M 1): 2 si | 3 li |.

= 2st. Mü A Nr. 4 (Mot.-Schluss und T. fehlen); Mo 3, Nachtrag, 50 (T. fehlt). Identisch [44] Error popularis 2st. F 2, 42. — Text: Ray. 1, 45; St. S. 107. — τ. — Die textlichen Beziehungen zwischen lateinischem und französischem Text sind zu beachten.

4, 7. f. 218a. [385] Greve m'ont les maus. T. Joha[n]ne (aus M 29): 3 li |; mit 4 Gruppen 4 li | beginnend.

= 2st. R Nr. 6; N Nr. 6; Mo 6, 216. Identisch [386] Virgo mater 2st. W_2 2, 75. — Text: Ray. 1, 185. — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo.

4, 8. f. 218a'. [750] Hier mein trespensis d'amors. T. Domino (aus Benedicamus I) Nr. 14: 3 li | 2 si |.

Qu. F f. 89. — Text: St. Nr. 11, S. 85.

4, 9. f. 218a'. [152] Je cuidai mes maus. T. In seculum (aus M 13): a. si; b. 3 li 2 li |.

= 2st. N Nr. 19. — Text: Ray. 2, 71. — Der den Mot. [152] umschliessende Refrain umschliesst in etwas variierter längerer Form auch den Mot. [1096] (D Nr. 10), dessen Musik jedoch nicht erhalten ist. Dass die Melodie die gleiche war, ergibt sich

Digitized by Google

mit Sicherheit daraus, dass Anon. IV (C. S. 1, 357) die längere Textform mit einer Melodie citiert, die zu den in [152] vorkommenden Textsilben mit deren Melodie identisch ist.

4, 10. f. 219. [819] Ki (im Codex irrige Initiale: H) leiaument sert. T. Letabitur: 2 li 2 li 3 li |.
= 2 st. R Nr. 2; N Nr. 2; Mo 6, 209. T.-Bezeichnung in R und N: Letabimur. — Text: Ray. 1, 181.

4, 11. f. 219'. [134] Li cler vis. T. Domino quoniam (aus M 13): 2 si | 3 li |.
= 2 st. Mo 6, 193 (T.-Bezeichnung Domino). — Text: Ray. 1, 170.

4, 12. f. 219'. [707] Mau batu longuement. T.-Bezeichnung: Cumque evigilasset Jacob (der T. ist der ℣ von O 31): $\sigma\gamma$.
= 3 st. Dpm. mit Tr. [708] He dieus de Mo 5, 92; Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; Tu Nr. 31. Identisch Tr. [709] Hac in die (mit Mot.-Melodie) und Mot. [710] Spes vite (mit Tr.-Melodie) 3 st. Dpm. Mü B Nr. 4; [709] 2 st. Lo C Nr. 11. — Text: Ray. 1, 69; St. S. 53. — Mk.: Ba.

4, 13. f. 219a. [380] Ne sai qe je die. T. Johanne (aus M 29) Nr. 3: 3 li |.
Qu. F Nr. 148. — = 2 st. Mo 6, 185; Lo C Nr. 5; mit Tr. [382] Quant vient Mo 7, 274; Ba Nr. 69; Bes Nr. 26. Identisch [379] Clamans 2 st. F 2, 32; [381] Cecitas 2 st. W_2 2, 83; Fauv f. 13'; [383] Arida Franco (C. S. 1, 131). — Text: Ray. 1, 165; St. S. 60. — τ. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 13 aus Fauv; Ba. — Die textlichen Beziehungen zwischen dem französischen und dem lateinischen Text [381] sind zu beachten.

4, 14. f. 219a'. [820] Onqes n'amai tant. T. Sancte: $\sigma\gamma$.
= 2 st. R Nr. 1 und N Nr. 1 (T.-Bezeichnung in R und N: Sancte Germane); ferner 1 st. als Lied des Richard de Fournival (Ray. Bibl. Nr. 498) V f. 68'; Paris frç. 20050 f. 137' (ohne Noten). — Text: Ray. 2, 48; ferner Jeanroy l. c. S. 501 und Le Chans. de St. Germain f. 137'. — Motet enté; vgl. Ray. 2, 148.

4, 15. f. 220. [347] Por cuellir la flor. T. Docebit (aus M 26) Nr. 6: 3 li 2 li |.
Qu. F Nr. 462. — = 2 st. N Nr. 74. — Text: Ray. 2, 81.

4, 16. f. 220'. [418] Qant voi la rose espanir. T. irrig bezeichnet: Domino; lies: Go (aus M 32): 3 li | 2 si |.
Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 2 in mg. — = 2 st. W_2 4, 65. Identisch [417] Benedicta regia 2 st. W_2 2, 2 und 52. — Text: St. Nr. 12, S. 85. — μ.

4, 17. f. 221. [560] Rien ne puet plus. T. Aperis tu (aus M 69*): 3 li 2 li 2 li |.
= 3 st. Dpm. mit Tr. [561] Riens ne puet ma Mo 5, 105. — Text: Ray. 1, 84.

4, 18. f. 221'. [406] Se longuement ai de ma vie. T. Benedicta (aus M 32): a. $\sigma\gamma$; b. unregelmässig.
= Cl Nr. 4, wohl 3 st. Dpm. mit Tr. [407] Mout loiaument Cl Nr. 3. — Text: Ray. 2, 40.

4, 19. f. 222. [153] Tout ades mi troveroiz. T. In seculum (aus M 13): a. 3 li 2 li |; b. si.
= 2 st. Mo 6, 232; V f. 74' (nur Mot. ohne Noten). — Text: Ray. 1, 195. — Der vorletzte Vers ist mit [46] V. 2 (unten 4, 78) auch musikalisch identisch. — Die Initiale ist ornamental verziert; vgl. oben S. 206 f.

Digitized by Google

Als durch Umbildung von Motetten des lateinischen Repertoires entstanden sind mit Sicherheit nur 4 Werke nachzuweisen: Nr. 13 (1 + 10 mal nachweisbar), dessen ursprüngliche Quelle ein Notre Dame-Melisma ist, unter dessen vielfachen Motettenformen aber die der französischen Motette und Dpm. die weitaus verbreitetste wird; Nr. 5 (7 mal) und 6 (4 mal nachweisbar), die auf anscheinend originale Motetten in F zurückgehen und ebenfalls beide in der Form der französischen Motette eine grössere Rolle spielen; und Nr. 16 (4 mal in W_2, aber sonst nirgends vorkommend), als dessen Quelle die lateinische Motette W_2 2, 2 durch die Marginal-Angabe des französischen Anfangs dort gesichert ist.

Ausser Nr. 13 haben weitere 4 Werke Notre Dame-Clausule als Quellen: Nr. 8 (hier als Motette ganz singulär), Nr. 15 (nur als französische Motette hier und in N nachweisbar), Nr. 4 (3 mal in W_2, aber sonst nirgends vorkommend) und Nr. 1 (2 + 3 mal nachweisbar). Die in W_2 singulären lateinischen Texte des 3. Alphabets zu den beiden letztgenannten Kompositionen sind wohl als Contrafacta anzusehen; vgl. oben S. 196. So gehen diese 4 französischen Motetten wohl direkt auf die Clausule als Quellen zurück. St. V-Melismen sind als Quellen im 1. französischen Alphabet nicht benutzt. Die Quellen von Nr. 1, 8, 13 und 15 sind Ausschnittkompositionen in F; die von Nr. 4 steht in F im Magnus Liber. Die wegen des im Mot. herrschenden 6. Modus besonders bemerkenswerte Quelle zu Nr. 1 ist in W_2 in den Magnus Liber aufgenommen.

11 Werke können ganz original sein. Nr. 2, 3, 7, 9, 11 und 19 verwenden gebräuchliche T.; Nr. 12 und 18 T., die zwar dem Magnus Liber angehören, deren Verwendung als Motetten-T. aber hier neu ist (ebenso wie die des T. von Nr. 1); Nr. 10, 14 und 17 führen T., die nicht dem Magnus Liber entstammen, hier ein; Nr. 10 und 17 mit den selteneren Modi: 2 li 2 li 3 li | und 3 li 2 li 2 li |. Lateinische Paralleltexte sind nur zu 2 unter diesen 11 Werken bisher bekannt: zu Nr. 7 ein singulärer Text des 3. lateinischen Alphabets in W_2 und zu Nr. 12 ein späterer, sicher als Contrafactum entstandener lateinischer Text in Mü B und Lo C.

So sprechen verschiedene Momente dafür, die Zahl der Motetten, die ganz original sind oder deren älteste Motettenform die hier überlieferte französische ist, ziemlich hoch anzunehmen.

Die Verbreitung der Motetten des 1. Alphabets ist folgende. In Mo kehren 11 Werke wieder (2 st. wie hier: Nr. 1, 2, 6, 7, 10, 11, 13 und 19; zu 3 st. Dpm. erweitert: Nr. 5, 12, 17 in Mo 5 und Nr. 13 in Mo 7). N bezw. (* bezeichnet) N und R bringen 6 bezw. 4 (Nr. *5, *7, 9, *10, *14 und 15). In den anderen Motettenhandschriften finden sie sich nur vereinzelt: in Mü A Nr. 6, die einzige Motette, die im Fragment Mü A vorkommen kann; in Cl Nr. 12 und 18; in Ba Nr. 12, 13 und eine lateinische Form von Nr. 5; in Bes Nr. 12 und 13; in Tu Nr. 12; von Franco citiert und in Fauv 2 verschiedene lateinische Contrafacta von Nr. 13; ein solches von Nr. 12 in Mü B und Lo C; in Lo C ferner Nr. 13; in V Nr. 19. Nr. 3 und 14 stehen als 1 st. Lieder des Richard de Fournival in 6 bezw. 2 Chansonniers. Die lateinischen Paralleltexte von Nr. 5, 6 und 13 in F und von Nr. 1, 4, 5, 7, 13 und 16 in W_2 2 sind bereits genannt.

Digitized by Google

Eine bedeutendere Rolle spielen im späteren Repertoire somit nur Nr. 5, 12 und 13. Andererseits bleiben in W_2 in Motettenform ganz singulär auch nur 3 Werke: das aus einem Notre Dame-Melisma abgeleitete Nr. 8 und die beiden mit je einem lateinischen und französischen Text in W_2 überlieferten Motetten Nr. 4 und 16, auf die aber der Sammler von W_2 besonderen Wert gelegt haben muss, da er beide französische und die eine lateinische Motette, die zunächst im 1. lateinischen Alphabet auftritt, in späteren Alphabeten ein 2. Mal aufnimmt. Immerhin steht doch die Mehrzahl der französischen Motetten des 1. Alphabets an Bedeutung und Verbreitung hinter einer grösseren Zahl von Motetten des 2. Alphabets merklich zurück; so scheint die Auswahl der Motetten des 1. französischen Alphabets weniger glücklich zu sein (vgl. auch unten S. 218) als die des 1. lateinischen, für das in der Tat fast nur sehr bekannte und wichtige Motetten ausgewählt waren.

Musikalische Refrainbeziehungen sind bei Nr. 9 und 19 nachgewiesen. In den französischen Texten Nr. 1, 6 und 13 sind textliche Beziehungen zum T.-Text bezw. zu lateinischen Paralleltexten besonders zu beachten.

2. Alphabet Nr. 20—79: 60 2 st. Motetten.

Während in W_2 2 dem 1. Alphabet im 2. nur die etwa anderthalbfache Zahl von lateinischen Motetten folgt, bringt hier bereits das 2. Alphabet die ungefähr 3fache Zahl des ersten; dagegen ist hier von einem weiteren Repertoire, wie es in W_2 2 das 3. Alphabet etwa gleich gross dem 2. überliefert, nur der Anfang erhalten (A bis D), so dass hier das 2. Alphabet den grössten und gleichzeitig wichtigsten Teil des 2st. französischen Motetten-Repertoires von W_2 umschliesst.

4, 20. f. 222. [154] A une enjornee set Margot. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.
= 3st. Dpm. mit Tr. [154] und Mot. [155] Douce dame Mo 5, 133; [155] 2st. W_2 4, 36. — Text: Ray. 1, 117. — Über Refrainbeziehungen vgl. bei Nr. 36.

4, 21. f. 222'. [370] A la revenue dou tens. T. Mulierum (aus M 29) Nr. 1: 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 65; F f. 120'; W_2 f. 75'. — Identisch [369] Mulieris marcens 2st. F 2, 23; W_2 2, 42. — Text: St. Nr. 13, S. 86. — τ.

4, 22. f. 223. [506] Au douz tens de mai. T. Sperabit (korrekter wäre: Et sperabit, aus M 49): 3 li |; später mit Abweichungen.
Identisch [507] Spes est miseris 2st. W_2 2, 71. — Text: St. Nr. 14, S. 86. — τ.

4, 23. f. 223'. [544] Amor qi tant m'a greve. T. Et super (aus M 66*) Nr. 2: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. si.
Qu. St. V Nr. 25 ohne Angabe in mg. — = 3st. Dpm. mit Tr. [545] Desconfortes Mo 5, 124; D Nr. 19 (Mot.-Text). Identisch [546] Verbum pater 2st. W_2 2, 72. T.-Bezeichnung in St. V und W_2 2, 72: Et in fines. — Text: Ray. 1, 108. — τ. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

4, 24. f. 224. [821] A grant joie chevauchoie. T. Justus: $\sigma\gamma$.
= N Nr. 95 (T. fehlt). — Text: Ray. 2, 89.

Digitized by Google

4, 25. f. 224′. [519] Bele sanz orguell et. T. Et exaltavi (aus M 51) Nr. 8: 3 li 2 li | 2 si |.

Qu. St. V Nr. 38 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. mit Tr. [520] A ce Mo 5, 93 (T.-Bezeichnung Et); Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15 (T.-Bezeichnung Confitebor aus M 12); Paris frç. 12581 f. 87′ (Mot.-Text). — Text: Ray. 1, 70; St. S. 8. — Mk.: Ba. — Text und Melodie des Mot.-Schlusses bilden Abschnitt 5 des Cento [433]; vgl. unten 4, 33a und oben S. 156.

4, 26. f. 224′. [156] Cist brunez ne me. T. In seculum (aus M 13): a. 3 li | si |; b. 3 li |. = 2 st. Mo 6, 249. — Text: Ray. 1, 206.

4, 27. f. 225. [817] Chanter m'estuet sanz delai. T. In corde: 3 li | 2 si |.

= 2 st. Mo 6, 244 (T. unbezeichnet). Identisch [818] Canticum leticie 2 st. W_2 2, 79 (T.-Bezeichnung Mea). — Text: Ray. 1, 204. — τ.

4, 28. f. 225′. [258] D'un mal sui espris. T. Mors (aus M 18) Nr. 2: 2 li 3 li |.

Wiederholung von 4, 4; vgl. oben (Qu. F f. 112′; identisch [259] O mors anxia 2 st. W_2 2, 63).

4, 29. f. 226. [663] En mai qant rose est florie. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 8: si | 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 163. — = 2 st. Lo C Nr. 3; mit Tr. [664] Amours 3 st. Dpm. Mo 5, 111; Cl Nr. 70—71. Identisch [665] Flos ascendit 2 st. W_2 2, 31. — Text: Ray. 1, 91. — τ. — Die textlichen Beziehungen zwischen [663], [665] und dem T.-Text sind zu beachten.

4, 30. f. 226′. [62] En mai qe nest la rosee. T. Ne (aus M 3) Nr. 7: 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 41. — = 2 st. Mü A Nr. 11; Mo 6, 210. Identisch [60] Prothomartir 2 st. F 2, 36; [61] Sederunt inique 2 st. W_2 2, 69. — Text: Ray. 1, 181; St. S. 113. — τ. — Text und Melodie des Mot.-Schlusses: „cele m'a s'amor dounee, qi mon cuer et mon cors a" kehren am Anfang des Cento [433] (vgl. unten 4, 33a), am Schluss des rondeauartigen Mot. [403] und im Tr. [188] V. 2 und 3 wieder; ein sowohl wegen der häufigen Verwendung des Refrains wie wegen des Umstandes, dass die musikalische Quelle eine Phrase einer Notre Dame-Clausula ist, besonders bemerkenswerter Fall.

4, 31. f. 226′. [659] Et sire qi vos vantez. T. Ejus (aus O 16): 2 si | 3 li |.

Die Mot.-Stimme 4, 31 ist in Mo 2, 22 und Cl Nr. 81—83 als Tr. in die aus St. V Nr. 28 (Ejus Nr. 10) entstandene Dpm. [658] Par un und [657] E bergier (W_2 3, 16 2 st., aber 3 st. angelegt; Mo 5, 145; Ba Nr. 41; D f. 219: Text [657]; identisch [660] O vere 2 st. W_2 2, 45) eingefügt. — Text: Ray. 1, 7. — Mk.: Aubry 3, 35 aus Mo 2, 22; vgl. ferner oben S. 201 zu 3, 16.

4, 32. f. 227. [271] En non de deus c'est la rage. T. Ferens pondera (aus M 22): 3 li |.

= 2 st. Mo 6, 183; D Nr. 30 (Text); 1 st. als Chanson des Moines de St. Denis in R f. 168 und N f. 61′ (Ray. Bibl. Nr. 33). — Text: Ray. 1, 164.

Nach diesen mit E beginnenden Motetten folgen (Nr. 33—37) noch 1 mit C und 4 mit D beginnende.

Digitized by Google

4, 33a. f. 227′. [433] Cele m'a la mort (so im Codex) dounee. T. All. Hodie *bis* regnat (M 34): unregelmässig.

= 2st. N Nr. 91 (Text-Anfang: Cele m'a s'amour). — Text: Ray. 2, 87. — Der Anfang des Mot.-Textes steht auf Rasur. — Der Mot.-Text setzt sich aus 12 Refrains zusammen. Mit gleichem Text und gleicher Melodie in anderem Zusammenhang vorkommend sind mir bisher nachweisbar:

Abschnitt 1 (V. 1—2), dessen musikalische Quelle der Du.-Schluss der Notre Dame-Clausula Ne Nr. 7 (aus M 3; F Nr. 41) ist, als Schluss des Mot. [62] (vgl. oben 4, 30), als Schluss des rondeauartigen Mot. [403] und als V. 2—3 des Tr. [188];

Abschnitt 5 (V. 9—10), dessen musikalische Quelle der Du.-Schluss des Melismas Et exaltavi Nr. 8 (aus M 51; St. V Nr. 38) ist, als Schluss des Mot. [519] (vgl. oben 4, 25 und S. 156);

Abschnitt 9 (V. 17—18), dessen musikalische Quelle der Du.-Schluss des Melismas Reg Nr. 22 (aus M 34; St. V Nr. 34) ist, als Schluss des Mot. [446], als Anfang des Mot. [445] und nur textlich (die Musik ist nicht überliefert) als Schluss des Mot. [1038] (vgl. oben S. 157);

Abschnitt 12 (V. 22—23) als Schluss des Mot. [273].

4, 33b. f. 228′. [434] Meuz aim mourir des maus d'amer qe vivre sanz amie. T. Alleluya (aus M 34): unregelmässig.

= 2st. R Nr. 35 und N Nr. 65; Text: Mieuz vueill (R; Miex voll N) sentir les maus d'amer que (R; ke N) faillir a amie. — Text: Ray. 2, 59. — Eine anderweitige musikalische Verwendung dieses Refrains ist mir noch nicht bekannt.

4, 34. f. 228′. [547] D'amors sont en grant. T. Et super (aus M 66*) Nr. 1: 3 li |.

Qu. St. V Nr. 24 mit dem Mot.-Anfang in mg. (T.-Bezeichnung Et in fines). — = 2st. N Nr. 86; mit Tr. [548] Renvoisiement 3st. Dpm. Mo 5, 97. — Text: Ray. 1, 76. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 und Aubry pl. 4 aus St. V. — Der Mot.-Schluss ist mit Tr. [288] V. 9 auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.

4, 35. f. 228′. [272] Douce dame sanz pitie. T. Sustinere (aus M 22) Nr. 3: a. 3 si ||; b. 3 li |; c. 3 li ...

Qu. St. V Nr. 35 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2st. R Nr. 19; N Nr. 42; Mo 6, 188. T.-Bezeichnung in St. V, R und N: Portare, in Mo: Sustine. — Text: Ray. 1, 167.

4, 36. f. 229. [155] Douce dame en cui dangier. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

Die Mot.-Stimme 4, 36 ist mit [154] A une enjornee 2st. W_2 4, 20 in Mo 5, 133 zu einer 3st. Dpm. verbunden. — Text: Ray. 1, 117. — Der Schluss des Mot. [155] ist mit dem Schluss des Tr. [265] auch musikalisch identisch.

4, 37. f. 229′. [339] Dame qe j'aim com fins amis. T. Hodie perlustravit (aus M 25) Nr. 2: 2 si | 3 li |.

Qu. W_1 Nr. 25; F Nr. 136. — Identisch [337] O natio 3st. F 1, 14; W_2 1, 10; 2st. W_2 2, 13; Mo 3, Nachtrag, 47; [338] A ma dame 3st. W_2 1, 17. — Text: St. Nr. 15, S. 87. — τ.

Digitized by Google

4, 38. f. 230. [104] Entre Robin et Marot s'en vont. T. Et illuminare (aus M 9): 2 si | 3 li |.

Identisch [105] Et illumina Je vos salu 2st. W_2 4, 43. — Texte [104—105]: St. Nr. 16 und 17, S. 88. — Teilweise anklingend, aber nicht identisch [101] Eximia 2st. W_2 2, 57.

4, 39. f. 230'. [247] Endurez endurez les douz. T. Alleluya (aus M 17): si.

= 2st. Mo 6, 248. — Text: Ray. 1, 206. — Mk.: Aubry Rythm. 23 Original und Übertragung aus Mo.

4, 40. f. 230'. [794] Fines amoretes je vous. T. Fiat: 2 li 3 li | 3 li |.

= 2st. Mo 6, 191 (T. 3 li 2 li | 3 li |). — Text: Ray. 1, 169. — Mit [791] nicht identisch, vgl. unten 4, 44.

4, 41. f. 231. [822] Face de moi son plesir. T.-Bezeichnung „Do — no": 3 li 2 li |.

= 2st. Mo 6, 187 (T.-Bezeichnung Omnes); vgl. über den T. Bd. II. — Text: Ray. 1, 166.

Nach diesen 2 mit F beginnenden Motetten folgen Nr. 42—45 noch 4 mit E beginnende.

4, 42. f. 232. [823] E munier porrai je modre. T.-Bezeichnung „Om — sus": 3 li |.

= 2st. Mo 6, 252 (T. unbezeichnet). — Text: Ray. 1, 208. — Die Musik ist entstellt am Ende von Raynaud, Recueil 2 aus Mo ediert; vgl. auch unten bei Mo.

4, 43. f. 232. [105] Et illumina Je vos salu. T. Et illuminare (aus M 9): 2 si | 3 li |.

Identisch [104] Entre Robin 2st. W_2 4, 38; vgl. ferner oben. — Text: vgl. oben.

4, 44. f. 232'. [791] En espoir d'avoir merci. T. Fiat Nr. 3: meist 3 li 2 li | 3 li |.

Qu. St. V Nr. 19 mit dem Mot.-Anfang in mg. (T. 2 li 3 li | 3 li |). — = 1st. V f. 116'; V f. 25' (ohne Noten). — Text: Ray. 2, 116. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

4, 45. f. 233. [328] En une chanbre cointe. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 3: 3 li | 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 131. — = 2st. Mo 6, 201. — Text: Ray. 1, 175.

4, 46. f. 233'. [486] Hyer mein trespensis erroie. T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 si |.

Qu. 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 16' u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'. — Identisch [483] Ex semine Abrahe 2 st. F 2, 14; W_2 2, 5 (mit Anfang [485] in mg.); 3 st. Worc; mit Tr. [484] Ex semine rosa 3 st. Dpm. Mo 4, 62; Ba Nr. 29; [485] Se j'ai 3 st. W_2 1, 15; 2 st. W_2 4, 77. — Text: St. Nr. 18, S. 89. — τ. — Mk.: vgl. oben S. 113.

4, 47. f. 234. [238] Hyer matin jouer m'en alai. T. Latus (aus M 14): 3 li | 2 si |.

= 2st. Mo 6, 203. — Text: Ray. 1, 176.

4, 48. f. 234. [764] Hyer matin a l'enjornee. T. Domino (aus Benedicamus VI): 3 li |.

Qu. 3 st. W_1 f. 12; F f. 42'; W_2 f. 29. — Identisch [762] Alpha bovi 2 st. F 2, 25; Ma f. 131' (Mot.); [763] Larga manu 2 st. W_2 2, 62; [765]: verbreitete geistliche Parodie auf [764] von Gautier de Coincy (Ray. Bibl. Nr. 526). — Text: St. Nr. 19, S. 89. — τ.

4, 49. f. 234'. [122] Hui mein au douz mois de moi. T. Hec dies (aus M 13): si.

= 2st. R Nr. 11; N Nr. 34; Mo 6, 184. — Text: Ray. 1, 164.

Digitized by Google

4, 50. f. 235. [157] J'ai si mal ni puis. T. In seculum (aus M 13): 2 si | 3 li |. = 3 st. Dpm. mit Tr. [158] Trop fu Mo 5, 132; 1 st. Metz f. 170. — Text: Ray. 1, 116.

4, 51. f. 235'. [751] Il a plus en mon cuer. T. Do (aus Benedicamus I): 3 li |. Text: St. Nr. 20, S. 90.

4, 52. f. 235'. [239] Je chant qi plourer. T. Latus (aus M 14): 3 li | 2 si |. = 2 st. Mo 6, 186. — Text: Ray. 1, 165.

4, 53. f. 236. [419] Li plusor se plaignent. T. Go (aus M 32) Nr. 12: 3 li |. Qu. F Nr. 156. — = 2 st. Mo 6, 194. Identisch [420] Mellea vite 2 st. W_2 2, 78. — Text: Ray. 1, 171.

4, 54. f. 236'. [388] La bele en cui ge me fi. T. Johanne (aus M 29): $\sigma\gamma$. = 3 st. Dpm. mit Tr. [389] La bele estoile Ba Nr. 55; Mo 8, 345; 4 st. mit Qua. [390] Celui Mo 2, 20. Identisch [391] Ave plena 2 st. W_2 2, 50; cit. von Franco (C. S. 1, 132); mit Tr. [392] Psallat 3 st. Dpm. Mü B Nr. 7. — Text: Ray. 1, 4; St. S. 47. — Mk.: Ba. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [424] (Quelle: Go Nr. 16, aus M 32; St. V Nr. 31) auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.

4, 55. f. 237. [159] La fille den Hue. T. In seculum (aus M 13): 3 li |. Text: St. Nr. 21, S. 91. — Mk.: Aubry pl. 6. — Mit V. 1—3 beginnt gleich die Pastourelle Ray. Bibl. Nr. 2066 (Paris frç. 20050 f. 138' und D, Pastourelle Nr. 21), deren Melodie jedoch nicht erhalten ist. Von den von R. A. Meyer (Stimming S. 170) zum Mot.-Schluss herangezogenen Parallelstellen citiert keine die Melodie des Mot.-Schlusses.

4, 56. f. 237'. [666] L'en dit qe j'ai ame. T. Flos filius ejus (aus O 16) Nr. 9: 2 si | 3 li |. Qu. St. V Nr. 27 mit dem Mot.-Anfang (Var.: On dist) in mg. — Text: St. Nr. 22, S. 91. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

4, 57. f. 237'. [792] Merci de cui j'atendoie. T. Fiat Nr. 2: 3 li 2 li | 3 li |. Qu. St. V Nr. 18 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. N Nr. 81; Mo 6, 192; D Nr. 20 (Text). Identisch [793] Unum deum 2 st. W_2 2, 73. — Text: Ray. 1, 169. — τ. — Mk.: Aubry Rythm. 19 Anfang aus Mo.

4, 58. f. 238. [132] Mout est fox qi. T. Domino (aus M 13) Nr. 3: 2 si | 3 li |. Qu. F f. 108'; W_2 f. 71'; in W_1 wohl mit f. 51 und 52 verloren. — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 4a in mg. — = 3 st. W_2 1, 16. Identisch [131] Deo confitemini W_1 f. 107 (Tr. und Mot.); 3 st. F 1, 6; Ma f. 106 (Tr. und Mot.); 3 st. W_2 1, 4; 2 st. W_2 2, 4a. — Text: St. Nr. 3, S. 78. — τ. — Mk.: Wooldridge 1, 363 f. aus F; 1, 366 Schluss phot. aus F.

4, 59. f. 238'. [115] Ne quier d'amors a nul jor chanter. T. Hec dies (aus M 13) Nr. 4: 4 li |. Qu. F Nr. 76. — Identisch [116] Dat superis 2 st. W_2 2, 55; Lo D f. 57. — Text: St. Nr. 23, S. 92. — τ.

4, 60. f. 239. [340] Or me tendront riche. T. Hodie perlustravit (aus M 25): 2 si | 3 li |. Text: St. Nr. 24, S. 92.

Digitized by Google

4, 61. f. 239′. [384] Por noient me reprent. T. Johanne (aus M 29) Nr. 6: 3 li 2 li | si |.

Qu. St. V Nr. 22 mit dem Mot.-Anfang in mg. (T. 2 li 3 li | si |). — = V f. 17′ (ohne Noten) mit der Verfasserangabe: Gautier de Dargies. — Text: Ray. 2, 128. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

4, 62. f. 240. [522] Par un matin me levai. Der T., für den Platz gelassen ist, fehlt; zu ergänzen ist: Justus u. s. f. (aus M 53): [3 li].

Wiederholung des Tr. der 4 st. Tripelmotette (Qua. [521] Le prumier, Mot. [523] Je ne puis) W_2 3, 18; N Nr. 16—18; Mo 2, 32; Cl Nr. 39—41. — Text: Ray. 1, 24. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo.

4, 63. f. 240′. [415] Por conforter mon corage. T. Go (aus M 32) Nr. 2: 3 li |.

Qu. 3 st. F f. 11. — = 1 st. als Chanson von Ernoul le Viel (Ray. Bibl. Nr. 19) R f. 102′. Identisch [414] Crescens incredulitas 2 st. F 2, 9. — Text: Bartsch, Rom. und Past., S. 235; vgl. ferner Ray. Bibl. l. c. — τ.

4, 64. f. 241′. [752] Por alegier la doulor. T. Domino (aus Benedicamus I): 3 li | 2 si |.

Identisch [753] Domino fidelium 2 st. W_2 2, 54. — Text: St. Nr. 25, S. 93. — τ.

4, 65. f. 241′. [418] Qant voi la rose espanir. T. Go (aus M 32): 3 li | 2 si |.

Wiederholung von 4, 16. — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 2 in mg. — Identisch [417] Benedicta 2 st. W_2 2, 2 und 52. — Text: St. Nr. 12, S. 85. — μ.

4, 66. f. 242. [667] Qant yver define. T. Flos (korrekter wäre: Flos filius ejus, aus O 16): 3 li | 2 si |; am Ende $\sigma\gamma$.

Text: St. Nr. 26, S. 94. — Teilweis anklingend, aber nicht identisch [670] W_2 2, 76.

4, 67. f. 242′. [237] Que demandez vous. T. Latus (aus M 14): a. 3 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li |; b. 3 li | 3 li 2 li 2 li |.

Qu. St. V Nr. 6 (T. Immolatus) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Text: St. Nr. 27, S. 94. — Über den Textbau und die Refrains im Text vgl. oben S. 156.

4, 68. f. 243. [100] Qant li noviaus tens. T.-Bezeichnung: Surge (aus M 9): 3 li |; später unregelmässig.

Qu. F Nr. 59—60 (T.-Bezeichnung: Ge statt: Surge et illumina). — = D Nr. 22 (Text). — Text: Ray. 2, 6.

4, 69. f. 243′. [423] Qant la verdor en pascor. T. Go (aus M 32): 3 li |.

Text: St. Nr. 28, S. 95. — Der Mot.-Schluss stimmt mit dem Schluss des Tr. [213] (vgl. oben 3, 8; S. 200) musikalisch nur in den letzten Noten überein.

4, 70. f. 244. [250] Qant voi la flor en l'arbroie. T. Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 3: 3 li | 2 si |.

Qu. F Nr. 208. — = 2 st. N Nr. 31; Mo 6, 241. — Text: Ray. 1, 201. — Mk.: Aubry edierte die textlich als Refrain anzusprechenden Schlusszeilen 20—26 Chans. pop. S. 7 aus Mo; er bezeichnet sie irrig hier als „fragments de chanson, peut-être une autre chanson entière intercalée," während in der Tat ihre musikalische Quelle der Du.-Schluss einer Notre Dame-Clausula ist.

4, 71. f. 244′. [135] Qant froidure tret a fin. T. Domino (korrekter wäre: Domino quoni, aus M 13): Teil 1: 3 li |; Teil 2: 3 li | 2 si |.

= 2 st. Mo 6, 221. — Text: Ray. 1, 189.

Digitized by Google

4, 72. f. 245. [235] Qant voi le douz tens venir la flor en la pree. T. Latus (aus M 14) Nr. 10: 3 li | 2 si |.

Qu. F Nr. 106. — = 1 st. als Chanson des Robert de Rains: Paris Ars 5198 p. 190; frç. 845 f. 91; frç. 847 f. 72' und n. a. frç. 1050 f. 135 (Ray. Bibl. Nr. 1485); 3 st. Dpm. mit Tr. [236] En mai Mo 5, 121 und mit Vertauschung der Stimmen Mo 5, 151; Cl Nr. 47 und 30. — Text: Ray. 1, 104; ferner vgl. Ray. 1, 332 und Bibl. l. c. — Mk.: [Ars].

4, 73. f. 245'. [240] Qant l'aloete s'esjoist. T. Latus (aus M 14): 3 li | 2 si |.
Text: St. Nr. 29, S. 96.

4, 74. f. 246. [579] Sor touz les maus. T. Leluya (*e* aus *a* emendiert): $\sigma\gamma$.
= D Nr. 15 (Text). Identisch [581] O Maria regina mit Tr. [580] Audi 3 st. Dpm. Ba Nr. 9 (T.-Bezeichnung Ya). — Text: Ray. 2, 5. — Mk.: Aubry 3, 140 aus W_2 in Original und Übertragung (ohne die Identität mit Ba zu bemerken); Ba.

4, 75. f. 246'. [387] Sanz orgueill et sanz envie. T. Joha[n]ne (aus M 29): unregelmässige Gruppen von: 3 li |, 4 li |, 5 li |, 2 si |, 2 si | mit plizierter 2. Simplex, 4 li 3 li || und eine besonders auffällige Gruppe: 2 li 2 li 3 li cum opposita proprietate |.
= 2 st. Mo 6, 225 (T. 2 lo | 4 li 3 li | 3 li 2 li |). — Text: Ray. 1, 191.

4, 76. f. 246'. [348] Seule se siet bele. T. Docebit (aus M 26): 2 si | 3 li 2 li |.
Text: St. Nr. 30, S. 96.

4, 77. f. 247. [485] Se je ai ame n'en. T. Ex semine (aus M 38) Nr. 1: 3 li | 2 si |.

Qu. 3 st. W_1 f. 11; F f. 32; W_2 f. 16' u. s. f.; Mo f. 10; 2 st. F f. 129'. — Der Mot.-Anfang steht W_2 2, 5 in mg. — = 3 st. W_2 1, 15. Identisch [483 f.] Ex semine Abrahe u. s. f. (F 2, 14; W_2 2, 5; Worc; Mo 4, 62; Ba Nr. 29) und [486] Hyer mein 2 st. W_2 4, 46; vgl. oben S. 113. — Text: St. Nr. 2, S. 78. — τ. — Mk.: vgl. oben S. 113.

4, 78. f. 247'. [46] Tout leis enmi les prez. T. Do (aus M 1): unregelmässig.

Text: St. Nr. 31, S. 97. — Der Mot.-Text ist ein Cento, vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 178 und 180 f.; doch kann auch Meyer nur wenig textlich völlig gleiche Parallelen anführen. Musikalische Beziehungen kann ich bisher nur 2 feststellen: 1) V. 2 ist mit dem vorletzten Vers des Mot. [153] (vgl. oben 4, 19) auch musikalisch identisch; 2) vom Zeilenpaar V. 11—12, das textlich genau gleich den Mot. [357] umschliesst, ist V. 11 und der 1. Vers des Motet enté musikalisch ganz verschieden, V. 12 und der Schluss von [357], wenn auch musikalisch nicht gleich, so doch ähnlich.

4, 79. f. 248. [144] Trop m'a amors. T. In seculum (aus M 13) Nr. 15: a. 3 li |; b. wechselnd 2 li 3 li | und 3 li 2 li |.

Qu. St. V Nr. 5 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. N Nr. 85; Mo 6, 220. Identisch [145] Peto linis 2 st. W_2 2, 66. — Text: Ray. 1, 188.

Die Gesamtzahl der Motetten des 2. Alphabets beträgt 60 bezw., wenn man Nr. 33 a und b, die sonst getrennt überliefert werden, als 2 Werke rechnet, 61. Da die Kompositionen von Nr. 28, 37, 46, 58, 62, 65 und 77 bereits in W_2 mit gleichem oder anderem französischem Text vorkamen und da musikalisch Nr. 38 = 43, beträgt

Digitized by Google

die Zahl der hier im französischen Motetten-Repertoire neuen Kompositionen 52 bezw. 53.

Auf Notre Dame-Melismen lassen sich 16 Motetten des 2. Alphabets der französischen Motetten zurückverfolgen. Nr. 58 und 77 sind 2 in mg. der entsprechenden lateinischen Motetten in W_2 2 angegebene Contrafacta, die 3 st. bereits in W_2 1 überliefert sind. Nr. 46 ist ein französisches Contrafactum zu Nr. 77. Ähnlich entstand Nr. 37, das mit anderem französischem Text ebenfalls zu dem kleinen 3 st. französischen Repertoire in W_2 1 gehört. Alle diese französischen Werke blieben aber, wie schon oben S. 180 bemerkt, für die weitere französische Motetten-Geschichte bedeutungslos. Das gleiche gilt von Nr. 21, dessen ältere musikalische Formen ein auch in W_2 überliefertes Notre Dame-Melisma und eine lateinische Motette in F und W_2 ist. Wichtiger wurden Nr. 30, 48 und 63, die ebenfalls Notre Dame-Melismen als Quellen und lateinische Motetten in F als älteste Motettenformen haben; Nr. 30 ist auch als französische Motette in 3 Haupthandschriften überliefert; Nr. 48 wurde von Gautier de Coincy als Vorbild einer geistlichen Pastourelle seiner Miracles de Nostre Dame benutzt; Nr. 63 ist in R als Lied des Ernoul le Viel bezeichnet. So gehen auch einige der in 1 st. Chansonniers überlieferten Melodien wie Nr. 48, 63 und das gleich zu nennende Nr. 72 auf Notre Dame-Melismen als musikalische Quellen zurück. W_2 überliefert von diesen Clausule im 2. Faszikel die Quellen von Nr. 48 und 46 = 77 und im Magnus Liber die von Nr. 21 und 58.

Die übrigen 8 mit Notre Dame-Clausule musikalisch identischen Motetten können direkt aus diesen Clausule entstanden sein. Nr. 45, 68, 70 und das in 1 st. Chansonniers R. de Rains zugeschriebene Nr. 72 sind bisher nur mit französischen Motettentexten nachweisbar. Zu Nr. 29, einem als französische Motette sehr verbreiteten Werk, steht ein lateinischer Paralleltext im 2. lateinischen Alphabet von W_2, vgl. oben S. 191; zu Nr. 28 (aus dem 1. französischen Alphabet wiederholt), 53 und 59 lateinische Texte, die offenbar Contrafacta sind, im 3. Alphabet und Anhang in W_2 2, vgl. S. 196 f. Diese Clausule stehen mit Ausnahme der Quelle des hier nur wiederholten Nr. 28, die im Magnus Liber von F steht, sämtlich nur im Melismen-Faszikel von F, dessen anregender Einfluss auch auf die französische Motette besonders bei dieser Gruppe von Kompositionen des 2. französischen Alphabets in W_2 deutlich ist; vgl. auch oben S. 88 f.

Nicht weniger als 10 Werke haben St. V-Melismen als Quellen: Nr. 25, 34, 35, 44, 56, 61 und 67, nur dem französischen Repertoire angehörend, in diesem teilweis sehr verbreitet; ferner Nr. 23, 57 und 79, zu denen das 3. lateinische Alphabet von W_2 singuläre lateinische Contrafacta überliefert.

Eine musikalische Sonderstellung nehmen die nur aus Refrains bestehenden kurzen Motetten Nr. 39 (T. Alleluya) und 74 (T. Leluya) und langen Centonen 33 a und b (T. All. Hodie u. s. f.) und 78 (T. Do) ein, deren Tenores sämtlich auf Modus-Bildung verzichten müssen, da hier der in der Motetten-Geschichte selten vorkommende Fall eintritt, dass die, wie es hier den Anschein hat, ganze Motette aus der musikalischen Anpassung und Vereinigung verschiedener vorher unabhängig von einander existierender Melodien zu einem 2 st. Satz besteht. Es ist das ein an sich un-

Digitized by Google

künstlerisches Verfahren, das man vielfach als typisch für die französische Motette ansah; sehr mit Unrecht, wie aus der Kleinheit der Zahl der Fälle hervorgeht, in denen es in der Tat statt hat und in denen es als Spiel des Witzes zu erklären ist; vgl. Sammelb. 5, 214 f. und 7, 527. Ältere mehrstimmige Quellen können dafür natürlich nicht vorliegen. Auch die Verbreitung dieser Werke ist nicht gross: Nr. 33a kehrt nur in N, 33b nur in N und R, 39 nur in Mo und 74 nur in D und merkwürdigerweise in eine lateinische Dpm. umgewandelt in Ba wieder; 78 ist hier singulär.

Unter den übrigen 30 Motetten ist als aus einer lateinischen Motette entstanden bisher nur das aus dem 1. Alphabet wiederholte Nr. 65 nachweisbar, dessen Original, wie die Angabe des französischen Anfangs in mg. zu W_2 2, 2 zeigt, diese lateinische Motette ist. Bei 4 weiteren Werken, die Parallelen im lateinischen Repertoire haben, sind diese lateinischen Texte wohl sämtlich Contrafacta, sowohl die singulären lateinischen Texte im 3. lateinischen Alphabet von W_2 zu Nr. 22 und 64 und der im Anhang von W_2 2 zu Nr. 27 wie der weiter verbreitete lateinische Text zu Nr. 54, der zuerst im 3. Alphabet von W_2 2 vorkommt.

Eigentümlich sind folgende Beziehungen von 4 hier einzeln mit oder ohne T. überlieferten Motettenstimmen zu Dpm. oder Tripelmotetten: Nr. 62 ist nur eine einzelne Stimme aus der 4 st. Tripelmotette W_2 3, 18; Nr. 20 und 36 schliessen sich in Mo 5, 133 zu einer 3 st. Dpm. zusammen; Nr. 31 tritt später als 4. Stimme in Tr.-Lage in die aus St. V Nr. 28 abgeleitete Dpm. ein, die dadurch in Mo und Cl zur 4 st. Tripelmotette wird.

Unter den letzten bisher noch nicht erwähnten 21 Motetten ist die kleine Zahl von 9 (Nr. 51, 55, 60, 66, 69, 73, 76 und die musikalisch identischen Nr. 38 und 43) hier ganz singulär; Nr. 24 kehrt nur in N, die übrigen 11 (Nr. 26, 32, 40—42, 47, 49, 50, 52, 71 und 75) sämtlich in Mo und z. T. auch in weiteren Handschriften wieder; als Verfasser von Nr. 32 ist in R und N der Moines de St. Denis angegeben.

Das Gesamtbild dieser ersten umfangreicheren Sammlung von 2 st. französischen Motetten ähnelt somit in den meisten Zügen dem der 1. Sammlung mehrtextiger französischer Motetten in W_2 3 (vgl. oben S. 203 ff.), während im 1. Alphabet der 2 st. französischen Motetten mehrere der für die des 2. und die mehrtextigen französischen Motetten charakteristischen Erscheinungen nicht zu beobachten waren. Neue Züge zeigt das 2. Alphabet besonders in seinen Beziehungen zu den 1 st. Chansonniers und in der grösseren Rolle, die die „Refrains" hier spielen.

Die gesamte Verbreitung der Motetten ist folgende.

In Mo kehren 33 wieder. 19 haben in Mo 6 die gleiche 2 st. oder 2 st. angelegte Form: Nr. 26, 27, 30, 32, 35, 39—42, 45, 47, 49, 52, 53, 57, 70, 71, 75 und 79; 2 (Nr. 20 und 36) vereinigen sich zu einer Dpm. in Mo 5; 6 erhalten in Mo 5 neue Tr.: Nr. 23, 25, 29, 34, 50 und 72; 3 sind Teile von Tripelmotetten in Mo 2: Nr. 31, 54 und 62. Ferner überliefert Mo 3 bezw. Mo 4 die lateinischen Originale zu Nr. 37 bezw. 46 = 77 und Mo 8 eine französische Dpm.-Form von Nr. 54. In Summa kommt daher von den 60 textlich verschiedenen französischen Motetten dieses Alphabets genau die Hälfte mit den gleichen Texten auch noch in Mo vor, eine Zahl, die um so beachtenswerter ist, als von der anderen Hälfte 23 Texte (Nr. 21, 22, 28, 37, 38,

Digitized by Google

43, 46, 48, 51, 55, 56, 58—60, 64—67, 69, 73 und 76—78) von W_2 allein überliefert werden, mithin von allen Motetten dieses Alphabets, die mit dem gleichen Text als Motetten oder Chansons überhaupt bisher aus weiteren Handschriften bekannt sind, nur 7 in Mo fehlen.

Die Motetten-Sammlung in N nimmt 8, die in R 2 und den 2. Teil einer 3. Motette in 2st. oder 2st. angelegter Form auf (N: Nr. 24, 34, 35, 49, 57, 70, 79 und die beiden Teile von Nr. 33 getrennt; R: Nr. 33b, 35 und 49); ferner überliefert N die 4st. Tripelmotette, aus der Nr. 62 einen Teil bildet; im 1st. Chansonnier von R kehrt Nr. 32 und 63, in dem von N Nr. 32 wieder.

Weiter finden sich: in Mü A Nr. 30, abgesehen von dem in W_2 singulären Cento Nr. 78 die einzige Motette, die in dem Fragment Mü A überhaupt vorkommen kann; in D Nr. 23, 32, 57, 68 und 74; in V Nr. 44 und 61; in Paris 12581 Nr. 25; in Lo C Nr. 29; in Metz Nr. 50; in 4 Chansonniers Nr. 72; in den G. de Coincy-Codices die geistliche französische Parodie auf Nr. 48. Verfassernamen sind für Nr. 32 (Moines de St. Denis), 61 (Gautier de Dargies), 63 (Ernoul le Viel), 72 (Robert de Rains) und die Parodie auf Nr. 48 (Gautier de Coincy) bekannt; doch sind die musikalischen Quellen von Nr. 48, 63 und 72 Notre Dame-Melismen, von Nr. 61 ein St. V-Melisma.

Die Beziehungen zu den späteren Handschriften mit lediglich 3- und 4st. bezw. 3st. Repertoire sind naturgemäss sehr spärlich, da auch in Mo nur verhältnismässig wenige dieser Motetten zu Dpm. und Tripelmotetten erweitert sind. In Cl sind Nr. 25, 29, 31, 62 und 72 nachweisbar; in Ba kommen nur Nr. 25, 54 und lateinische Dpm.-Formen von Nr. 46 = 77 und 74 vor; in Mü B und einem Theor.-Cit. eine lateinische Dpm.-Form von Nr. 54; in Lo D eine lateinische Motettenform von Nr. 59; zu den übrigen späteren Motettenhandschriften fehlen Beziehungen gänzlich.

In älteren Motetten-Handschriften finden sich lateinische Motettenformen: von Nr. 58 in W_1; von Nr. 21, 30, 37, 46 = 77, 48, 58 und 63 in F; von Nr. 48 und 58 in Ma; von Nr. 46 = 77 in Worc; endlich in den lateinischen Motetten-Faszikeln von W_2 selbst von folgenden 19 Werken: Nr. 21—23, 27—30, 37, 46 = 77, 48, 53, 54, 57—59, 64, 65 und 79.

Musikalische Refrainbeziehungen sind ausser bei Nr. 33 (mehrere besonders wichtige und instruktive Fälle) und 78 oben bei Nr. 25, 30 (ein besonders wichtiger Fall), 34, 36, 54 und 69 nachgewiesen; vgl. ferner die Bemerkungen zu Nr. 55, 67 und (von besonderer Wichtigkeit) zu Nr. 70. Ist die Zahl der bisher exakt nachweisbaren musikalischen Refrainbeziehungen auch absolut betrachtet noch nicht sehr stattlich, so scheint sie mir doch angesichts der grossen Schwierigkeiten, mit denen vorläufig noch derartige Nachweise zu kämpfen haben (vgl. auch oben S. 157), hier relativ schon recht beträchtlich zu sein.

Die Zahl der hier verwendeten Tenores, die dem Motetten-Repertoire in F noch fehlen, beträgt nicht weniger als 16. 9 sind dem Magnus Liber entnommen, ohne aber bereits in F als Motetten-T. verwendet zu sein (Nr. 32, 33, 35, 38 = 43, 39, 49 und 59, 62, 68 und der T. *In seculum*); die T. *Et super* (Nr. 23 und 34) und

Digitized by Google

Fiat (Nr. 40, 44 und 57) entstammen dem St. V-Repertoire; neu und sämtlich aus bisher unbekannten Quellen sind die T. zu Nr. 24, 27, 41, 42 und 74.

Besonders in den aus St. V-Melismen entstandenen Motetten finden sich teilweis sehr komplizierte T.-Modi. Trotzdem gehören einige dieser Werke zu den verbreiteteren Motetten: Nr. 23, 25, 35, 57 und 79; 2 finden sich nur in V wieder: Nr. 44 und 61; nur die Motette mit dem allerkompliziertesten T.-Modus (Nr. 67) bleibt hier singulär.

Wechsel im T.-Modus in der Überlieferung des gleichen Werks in verschiedenen Codices kommt in 3 Fällen vor: Nr. 44, 61 und 79, die alle 3 St. V-Melismen und die daraus abgeleiteten Motetten betreffen. Während in ihnen in St. V und in der sonstigen Überlieferung von Nr. 79 der 2. Modus herrscht, steht der T. von Nr. 61 in W_2 konsequent im 1. Modus, der von Nr. 44 vorwiegend im 1. Modus und der von Nr. 79 wechselnd im 1. oder 2. Modus.

3. Anfang eines 3. Alphabets (A bis D) Nr. 80—87: 8 2st. Motetten.

4, 80. f. 248'. [421] Au douz mais qe florissent. T. Vitam (aus M 48): 3 li | 2 si |.
Identisch [422] O pia capud 2 st. W_2 2, 82 (T.-Bezeichnung Go, aus M 32). — Text: St. Nr. 32, S. 98.

4, 81. f. 248'. [349] Au departir plourer. T. Docebit (aus M 26): 4 li 3 li | 3 li 2 li | 3 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li 2 li | 3 li | 3 li 2 li 2 li | 3 li |.
= 2 st. R Nr. 5; N Nr. 5. — Text: Ray. 2, 49.

4, 82. f. 249. [314] Amors vois qerant. T. Et gaudebit (aus M 24) Nr. 1: 2 si | 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 23; F f. 116'; 3 st. F f. 45'. — Identisch [313] Homo quo vigeas 3 st. F 1, 13; Ma f. 126 (Mot.); 3 st. W_2 1, 6; 2 st. W_2 2, 8; Carm. bur. Nr. 4 (Text). — Text: St. Nr. 33, S. 98. — τ. — Mk.: vgl. oben S. 105.

4, 83. f. 250. [408] Benoite est et sera. T. Benedicta (aus M 32): $\sigma\gamma$.
Text: St. Nr. 34, S. 100. — Vgl. unten S. 221.

4, 84. f. 250'. [249] Biau sire dex qe porrai. T. Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 2: $\sigma\gamma$.
Qu. F f. 111'. — Identisch [248] Ne sedeas 2 st. F 2, 4; Ma f. 124' (Mot.); 2 st. W_2 2, 12; Oxf. Rawl (Text). — Text: St. Nr. 35, S. 100. — τ.

4, 85. f. 250'. [668] Bone amor sanz tricherie. T. Flos filius ejus (aus O 16): 3 li |.
= 2 st. N Nr. 13 (der T.-Modus in N weicht stark ab). — Text: Ray. 2, 70. — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe einer sehr verbreiteten Chanson von Moniot d'Arras (Ray. Bibl. Nr. 1216) auch musikalisch identisch; doch variieren sowohl die Fassungen des Mot. in W_2 und N wie die 7 erhaltenen musikalischen Fassungen der Chanson stark untereinander.

4, 86. f. 251. [329] De joie mener. T. Et gaudebit (aus M 24): 2 li 3 li |.
Identisch [330] Qui vult 2 st. W_2 2, 67. — Text: St. Nr. 36, S. 101. — τ.

4, 87. f. 251'. [413] Deduisant m'aloie ier mein. T. Go (aus M 32) Nr. 4: 3 li |.
Qu. W_1 Nr. 29; F f. 123. — Identisch [411] O Maria mater 3 st. F 1, 18; 2 st. W_2 2, 64; [412] Virgo plena 3 st. W_2 1, 9; 2 st. W_2 2, 18. — Text: St. Nr. 37, S. 101. — τ.

Digitized by Google

Leider fand diese Sammlung, die unter den 8 Texten nicht weniger als 6 Unica enthält, hier keine Fortsetzung. Mo nahm keine dieser Motetten auf; mit französischen Texten kehren nur Nr. 81 und 85 in N und Nr. 81 auch in R wieder. Nr. 85 zeigt interessante musikalische Beziehungen zu einer sehr verbreiteten Chanson von Moniot d'Arras.

Die ältesten musikalischen Formen von Nr. 82, 84 und 87 sind Notre Dame-Melismen in W_1 und F und lateinische Motettenformen in F, Ma, W_2 1 und W_2 2. Sind auch wegen der geringen Zahl der Motetten dieses Fragments eines 3. französischen Alphabets weiter gehende Schlüsse nur mit grosser Vorsicht zu ziehen, so ist es doch wohl nicht zu kühn, aus der Tatsache, dass unter diesen 8 Motetten sich bereits 3 befinden, die sicher französische Contrafacta beliebter lateinischer Motetten des Notre Dame-Repertoires sind (ohne aber als solche bereits in margine der originalen lateinischen Motetten im 1. Alphabet von W_2 2 angegeben zu sein), während das 2. französische Alphabet unter 60 Motetten nur die sehr geringe Zahl von 8 analogen Fällen aufweist, zu schliessen, dass in diesem 3. französischen Alphabet eine spätere Erweiterung des französischen Repertoires besonders durch Dichtung von französischen Contrafacta zu älteren lateinischen Motetten versucht wurde, ähnlich wie das 3. lateinische Alphabet das lateinische Repertoire auf dem umgekehrten Wege zu vergrössern sucht. Beides blieb ohne Erfolg. Auch zu Nr. 80 und 86 sind lateinische Paralleltexte im Anhang bezw. 3. Alphabet von W_2 2 bekannt; hier sind wohl die singulären lateinischen Texte die Contrafacta. Alle diese 5 französischen Texte, die in musikalischen Beziehungen zu lateinischen Motetten stehen, sind hier singulär.

Nr. 83 ist eine der seltenen geistlichen französischen Motetten, in enger Beziehung zum T.-Text gedichtet. Auch die weltliche Motette Nr. 86 lässt im Anfang den T.-Text anklingen.

4. Anhang Nr. 88—90: 3 2 st. Motetten.

4, 88. f. 252. [5] Par pou li cuers. T. Omnes (aus M 1): $\sigma\gamma$.

Die musikalischen Beziehungen zur Clausula: Omnes Nr. 4 (W_1 Nr. 3; F Nr. 19) scheinen keine zufälligen zu sein. — = 2 st. Mü A Nr. 3; 4 st. mit Qua. [5] und ähnlich beginnendem Tr. [6] und Mot. [7], eingeleitet durch den 4 st. Einsatz: Viderunt, Mo 2, 26. — Text: Ray. 1, 15; St. S. 107. — Mk.: Couss. Nr. 42 aus Mo. — Über die spätere Umgestaltung der Motette vgl. unten bei Mo.

4, 89. f. 252′. [263] S'aucuns (so im Codex) m'ont par. Der T. (Angelus *bis* revolvit) ist bezeichnet: Angelus domini (aus M 20): 3 li |.

= 2 st. N Nr. 15; mit Tr. I [264] J'ai si 3 st. Dpm. Mo 5, 128; mit Tr. II [265] Povre Cl Nr. 87—88. Identisch [266] Gaude chorus: mit Tr. [265] Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit Tr. [267] Gaude Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4; 2 st. Ars B Nr. 9. 4 Theor.-Cit. von [265] und [266]. — Text: Ray. 1, 111 (in N, Mo und Cl beginnt [263]: Aucun bezw. Aucuns); vgl. ferner R. A. Meyer bei Stimming S. 172 f. — τ. — Mk.: Couss. Nr. 9 aus Mo 3; Aubry pl. 5 Schluss phot. aus Ars B; Ba.

Digitized by Google

4, 90. f. 253. [641] Tant grate chievre. T. Tan[quam] (aus O 2) Nr. 11: 3 li |. Qu. F Nr. 14. — = 2 st. Mo 6, 182. — Text: Ray. 1, 163.

Der T.-Schluss f. 253' Sy. 4 ist ausradiert; Sy. 5—9 sind frei.

Den Schluss dieses Faszikels und damit der Handschrift überhaupt bilden 3 Motetten, die, falls die Initiale S von Nr. 89 nicht überhaupt nur ein Irrtum ist, wohl nur zufällig in alphabetischer Folge (P, S, T) stehen. Umgekehrt zur vorhergehenden Gruppe kehren alle 3 in Mo, Nr. 88 und 89 2 st. auch in weiteren Quellen, Nr. 89 ferner in 4 z. T. musikalisch verschiedenen späteren Dpm.-Formen wieder. Nr. 90 hat eine Clausula des 5. Faszikels von F zur Quelle; die Beziehungen zwischen Nr. 88 und der schon in W_1 überlieferten Clausula Omnes Nr. 4 scheinen keine zufälligen zu sein. So sind die letzten der hier aufgenommenen Motetten wieder solche, die eine reiche Geschichte haben und sämtlich noch in späterer Zeit beliebt waren.

VI. Die von Flacius gedruckten lateinischen Motettentexte.

Es ist oben mehrfach bemerkt, dass eine sehr stattliche Zahl lateinischer Motettentexte der ältesten Epoche im 16. Jahrhundert von M. Flacius Illyricus, meist ohne nähere Quellenangaben, veröffentlicht wurden, und zwar ganz oder zum Teil aus Handschriften, die Flacius selbst besass. Eine dieser Handschriften ist sicher der Codex W_2, eine andere höchst wahrscheinlich der Codex W_1; die übrigen Quellen scheinen bisher noch nicht wieder bekannt zu sein. Bei der Wichtigkeit, die diese Flacianischen Textpublikationen für die Frage nach dem Umfang und der Verbreitung des ältesten Motetten-Repertoires haben, ist es nötig, auf den Inhalt der hierfür in Betracht kommenden Flacianischen Schriften hier etwas näher einzugehen; indes scheide ich auch hier nähere Einzelheiten über die Conductus- und die sonstigen Texte, die Flacius mit den Motettentexten vermischt herausgab, aus.

Zunächst edierte Flacius 1548 unter dem Titel: ‚Carmina vetusta ante 300 annos scripta, quae deplorant inscitiam Evangelii et taxant abusus ceremoniarum, ac quae ostendunt doctrinam hujus temporis non esse novam. Fulsit enim semper et fulgebit in aliquibus vera Ecclesiae doctrina' (Wittenberg 1548; ich benutzte das Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin) 49 Texte, die zeigen sollten, dass hier schon im 13. Jahrhundert vielfach reformatorische Ideen ausgesprochen sind. Neben den in der Tat zahlreich vertretenen, im Titel in die erste Linie gestellten Rügeliedern steht hier eine grosse Anzahl von Texten rein erbaulichen, allgemein christlich-religiösen Inhalts, zu denen namentlich die hier abgedruckten ältesten Motetten-Texte gehören, die vielfach frei von jeder rügenden Tendenz sind und sich, wie mehrfach oben (vgl. u. a. S. 3) erwähnt, in die Liturgie einer grossen Anzahl von Festen gut einfügen.

Den letzten von Flacius ‚contra invocationem Sanctorum' überschriebenen Text: Adjuvent nos eorum merita (den ℣ des ℟ Concede, O 24) entnahm Flacius, wenn die Quellen-Angabe dafür auf dem Titel der erweiterten Ausgabe von 1552 und im

Digitized by Google

Catalogus testium veritatis 1562, S. 390, richtig ist, einem Prämonstratenser Brevier (er steht indes auch in W_2 f. 54); die übrigen 48 Texte sind sicher aus W_2 entnommen. Meist behielt Flacius auch die Reihenfolge der Texte in der Handschrift bei; vgl. oben bei W_2 die Angaben über die Drucke von Flacius und unten. Im Vorwort sagt er, dass die Handschrift auch die Musik enthält, die er freilich fortlassen musste, da sie ‚iam vero a nemine intelligitur'. Aus den oft mangelhaften Lesarten schliesst er, dass die Handschrift ‚ex aliis vetustioribus codicibus' transskribiert sein müsse. Am Schluss bemerkt er, dass im gleichen Codex auch ‚Gallicae quaedam cantilenae' z. T. desselben Inhalts sich befinden, die er bei anderer Gelegenheit edieren will. Er nimmt mit Recht mehrere Verfasser für diese Texte an, kann aber keinen namhaft machen.

1552 liess er diese Sammlung ausserordentlich erweitert neu erscheinen unter dem Titel: ‚Pia quaedam vetustissimaque poemata, partim Antichristum ejusque spirituales filiolos insectantia, partim etiam Christum ejusque beneficium mira spiritus alacritate celebrantia' (Magdeburg 1552; ich benutzte das Exemplar der Univ.-Bibliothek München). Den 1. Teil des Inhalts bilden 148 fortlaufend numerierte kürzere Texte, unter denen sich die ersten 48 Texte des ersten Werks als Nr. 1—7, 28, 105 und 29—67 wieder finden; Nr. 49 des ersten Werks steht auf dem Titel; vgl. oben. Die Angabe über die Musik in der Handschrift ist die gleiche wie dort. Den weiteren Inhalt des neuen Werks übergehe ich.

Der Titel betont hier mit Recht stärker, dass neben den Rügeliedern eine grosse Anzahl rein religiöser Lieder abgedruckt ist. Es ist vielleicht erlaubt, das Urteil ‚mira spiritus alacritate celebrantia' auf den Eindruck zu beziehen, den Flacius von den schwungvollen, dithyrambisch freien Motettenformen erhielt. Nicht weniger als 100 weitere Texte aus W_2 und anderen Handschriften kamen hier also hinzu; doch fehlen nähere Angaben über die für sie benutzten Quellen vollständig. Aus dem Zweck der Sammlung erklärt es sich, dass Gedichte spezifisch katholischen Inhalts, also an erster Stelle sämtliche auch unter den älteren Motetten sehr zahlreich vertretenen Marienlieder ausgeschlossen sind. Als neu stellt Flacius hier zuerst die Vermutung auf, dass Hildebert von Tours († 1133) der Verfasser dieser Lieder sei, die, wie Flacius richtig bemerkt, zum grossen Teil erkennbar französischen Ursprungs sind; so hält er die Texte jetzt also für ein Jahrhundert älter und für vielleicht das Werk eines Mannes, eine Annahme, die in jeder Beziehung irrig ist; vgl. u. a. B. Hauréau, Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin, 1882 (zuerst 1878 in Not. et Extr. 4°, 28, 2 erschienen), S. 171f.

Schon 4 Jahre darauf erschien eine Neuausgabe dieses Werks unter dem veränderten Titel: ‚Varia doctorum piorumque virorum de corrupto ecclesiae statu poemata ante nostram aetatem conscripta, ex quibus multa historica quoque utiliter ac summa cum voluptate cognosci possunt' (Basel 1557; die Vorrede ist Magdeburg 1. Mai 1556 unterzeichnet. Ich benutzte das Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin). Die Anordnung der aus dem Inhalt hier allein in Betracht kommenden 148 Texte (S. 29—88) ist der Ausgabe von 1552 gegenüber unverändert. Der Haupttitel, wie der Spezialtitel, den diese Sammlung S. 29 erhält: ‚Cantilena a pio quodam ante 300 annos composita in Antichristum et spirituales ejus filios, ut Hildeberto Cenomanensi

Digitized by Google

episcopo, qui ante 400 annos floruit, autore scripta videatur', nennt irreführend hier nur die Rügelieder als Inhalt.

Unter dem gleichen Titel mit dem Zusatz: ‚olim edita nunc altera vice ob insignem libelli raritatem publicae luci exposita' erschien 1754 im Neudruck eines ungenannten Herausgebers ohne Ortsangabe (nach Falk, Beiträge zur Reconstruktion der alten Bibl. Fuldensis u. s. w., Beihefte zum Centralbl. für Bibl.-Wesen 26, 1902, S. 13, in Augsburg. Ich benutzte das Exemplar der Hof- und Staats-Bibl. München). Ebenso erschien im 18. Jahrhundert eine deutsche anonyme Übersetzung der 1. Sammlung: „Alte Gedichte gegen das Jahr 1240 geschrieben, welche die Unwissenheit des Evangelii beweinen ... Ehedem von M. Flacius Illyricus aus einem Manuskript 1548 zu Wittenberg herausgegeben, nun aber ... aus dem Lateinischen prosaisch übersetzt ..." Mühlhausen 1791 (ich benutzte das Exemplar der Kgl. Bibl. Berlin).

Einige weitere Angaben über die Quellen machte Flacius in seinem: Catalogus testium veritatis (zuerst 1556 erschienen; Ausgabe von 1562, S. 390). Er nennt hier 2 Handschriften, die auch die Musik überliefern, als Hauptquellen (die eine ist W_2; vielleicht ist mit der andern W_1 gemeint). Er bleibt zwar bei seiner Vermutung, Hildebert, ‚qui ante 450 annos floruit', sei der Verfasser; doch gibt er die Möglichkeit zu, dass die Texte von mehreren Verfassern stammen. Die weiteren Angaben, dass jede der beiden Handschriften viele Stücke enthält, die der anderen fehlen, und dass bezüglich der Komposition ‚aliae .. monodia, aliae bicinia, aliae tricinia' sind, trifft auf W_1 und W_2, die hier aus der Ausgabe von 1548 wiederholte Angabe ‚aliae Latinae, aliae Gallicae' nur auf W_2 zu.

Die ersten 48 Texte der 1. Ausgabe, denen Nr. 1—7, 28, 105 und 29—67 der späteren Ausgaben entsprechen, sind folgende Conductus- und Motettentexte aus W_2. Die ersten 10 (Nr. 1—7, 28, 105 und 29) sind ausgewählt: Cond. Fasz. **6**, 2; **3**, 2; Mot. **2**, 83; **2**, 69; f. 168'; Cond. **7**, 9; Mot. **2**, 9; Cond. **6**, 11; **3**, 3 (in der Ausgabe 1548 nur mit der einen Strophe aus W_2, in den späteren Ausgaben mit 3 Strophen) und **3**, 7. Die folgenden 5 Texte sind alle den Conductus des 6. Faszikels in der Reihenfolge von W_2 entnommen: Nr. 30 = **6**, 3; Nr. 31 = **6**, 5, Strophe 1 (Strophe 2 und 3 lässt Flacius fort) und irrig damit verbunden **6**, 6; Nr. 32 = **6**, 8; Nr. 33 = **6**, 12. Die folgenden 7 Texte stammen aus dem 1. Motettenfaszikel von W_2 in der Reihenfolge des Codex: Nr. 34—40 = Mot. **1**, 2, 4, 5, 8 und 10—12, wobei **1**, 12 hier vollständig abgedruckt ist, obwohl der Schluss dieses Stückes jetzt in W_2 fehlt (vgl. oben S. 162). Der Rest (27 Texte) stammt aus dem 2. Motettenfaszikel von W_2, bis auf 2 kleine Umstellungen ebenfalls in der Reihenfolge der Handschrift (die Nr. 46, 51, 56, 61 und 66 entsprechenden Motetten sind durch | bezeichnet): Nr. 41—67 = Mot. **2**, 4b, 20, 19, 26, 27, | 32, 33, 35, 37, 38a, | 38b, 39 (f. 165'), f. 167, f. 168, f. 170, | 43 (f. 174'), 54, 59, 60, 63, | 67, 72, 73, 74b, 81, | 84 und 79.

Nr. 8—27 sind sämtlich Conductus, die mit 3 Ausnahmen (16 ‚Multa nobis adversantur', 17 ‚Rara fides' und 18 ‚Hi sunt sal') alle aus F bekannt sind. Nr. 8 ist gleich F 4 st. Nr. 2. Nr. 9—10 und 12—15 sind in F 3 st.; Nr. 9—10 = F Nr. 5, Strophe 3 und 5 (Strophe 1 ‚Trine vocis' folgt unten als Nr. 72); Nr. 12 = F Nr. 22; Nr. 13—14 = F Nr. 25; Nr. 15 = F Nr. 52. Nr. 11 (Luxuriant animi) ist in F nur

Digitized by Google

2st. (Nr. 102) und unterbricht so die im übrigen nach der Stimmenzahl der Kompositionen in F sich abstufende Reihe dieser Texte; vielleicht war es in Flacius' Vorlage 3st. komponiert. ‚Monstruosis', das Flacius irrig mit Nr. 18 (Hi sunt sal) verbindet, und Nr. 19—21 sind in F 2st.: Nr. 78, 110, 66 und 88. Endlich Nr. 22—25 und 27 sind in F 1st.: Nr. 6, 8, 25, 3 und 28; Flacius Nr. 26 (Philipp's ‚Mundus a mundicia') steht in F f. 240' zwar 3st. (Nr. 45), ist anderweitig aber auch nur 1st. überliefert (vgl. Kap. IX). Für Nr. 22, 24, 25 und 27 ist durch Da 2777, für Nr. 26 durch andere Quellen der Kanzler Philipp als Verfasser überliefert; vielleicht stammt auch Nr. 23 von ihm.

Da F aber vielfach ausser den von Flacius gedruckten Strophen noch weitere Strophen überliefert, die z. T. in anderen Handschriften fehlen, war, ganz abgesehen von dem bisher noch nicht näher untersuchten Verhältnis der Lesarten der Texte in F und bei Flacius, nicht der Codex F Flacius' Quelle, sondern eine ähnliche Handschrift, die bisher noch nicht wieder bekannt geworden ist.

W_1 enthält von diesen Texten nur Nr. 9—10, Monstruosis, 20, 21 und 24, letzteres jetzt als Fragment am Anfang des 10. Faszikels, dessen 1. Quaternio jetzt fehlt, zu Flacius' Zeit aber vorhanden gewesen sein wird und weitere der hier abgedruckten 1st. Lieder enthalten haben kann; in Milchsack's Ausgabe sind es die Nr. 128, 148, 158, 151 und 226. W_2 enthält keinen dieser Texte. Nr. 16—18 sind mir überhaupt in Handschriften noch nicht nachweisbar; Nr. 16 ist Anal. hy. 45b, S. 71 nur aus Flacius neugedruckt. Über den Bau dieser 3 Conductus vgl. W. Meyer, Ges. Abh. I, S. 323, 300 und 317.

Nr. 68 (Omnia qui libras) ist ein Sanctus-Tropus, den u. a. W_1 f. 187 überliefert; vgl. Anal. hy. 47, 307.

Die folgende Textreihe Nr. 69—120 bringt im wesentlichen eine neue grosse Conductus-Serie, die durch folgende Motetten unterbrochen wird. Nr. 71 und 78 sind die Motetten: Beatis (F f. 250) und: Latex silice (F f. 230'), die auch in F noch mitten zwischen Conductus stehen. Nr. 88 ist die der ersten ähnlich gebaute Motette: Veni doctor (F **1**, 16; vgl. dort). Nr. 109 und 110 sind die Motettentexte W_2 **2**, 11 und 10 = F **2**, 1 und 15, die hier isoliert stehen, während sonst die Motetten aus W_2 von Flacius in grösserer Folge abgedruckt sind. Über Nr. 99 vgl. unten. Die übrigen 42 Texte (Nr. 79—80, 81—82, 85—86 und 91—92 bilden nur je einen Text) sind Conductustexte.

Von ihnen fehlen nur Nr. 70, 75, 84 (Plaude Cantuaria), 86 (Gaudet chorus celestium, das nach W. Meyer I, S. 315 Fortsetzung von Nr. 85 ‚A solis ortus' ist), 87 (Gratuletur ecclesia representans), 90 (Visitavit rex celorum), 99 und 106 (Presens qui colit, nur 4 Zeilen) in F. — Nr. 75, 84, 86, 87, 90 und 106 sind mir aus Handschriften nicht bekannt. Bez. Nr. 75 (Investigans semitas) ist Chevalier's Angabe (Nr. 9073), dieser Text, dessen Druck bei Flacius Chevalier übersieht, finde sich im Codex Évreux 17 f. 4, ein mir bisher noch nicht rektifizierbarer Irrtum. Zur Lit. über diesen Codex vgl. unten.

Nr. 70 (Magnum nomen domini Emanuel) ist die 1. Strophe eines bekannten Weihnachtsliedes; vgl. Chev. Nr. 11024; Piae Cantiones, ed. G. R. Woodward, 1910, S. 201.

Digitized by Google

Nr. 99 (Ave Jesu Christe verbum patris) ist ein Gebet (bei Flacius in 3 Strophen; Chev. Nr. 1845), das in verschiedenen, musikalisch unter einander unabhängigen Fassungen mehrstimmig komponiert war. Die (abgesehen von vielfachen Varianten) gleichen 3 Textstrophen sind Ars C Nr. 5 und als 2st. Motette [Nr. 1186 in Band II] mit dem T.: O premium Lo D f. 53' überliefert. Ferner bilden sie Str. 1, 4 und 5 des von Daniel (Thes. Hymn. II, 327) nach Levis, Anecd. Sacra 1790, 328, S. 107, gedruckten und u. a. in: Heures à l'usage de Lengres (Troyes, o. J.; vgl. ib.) und Paris it. 559 f. 101' überlieferten, um 2 Strophen längeren und auch die übrigen 3 stellenweise erweiternden Textes (Chev. Nr. 1844; die Identität von Ch. 1844 und 1845 stellte schon Blume, Repertorium Repertorii S. 151, fest). Strophe 1 mit der Fortsetzung ‚Jesu tu dator venie' ist 2st. mit unbezeichnetem T. [Nr. 941 in Band II] in Flor. Naz. II, I, 212 f. 84 und Ars C Nr. 4 (nur Text) erhalten. (Nur diese Fortsetzung ‚Jesu tu' ohne Str. 1 von ‚Ave' bildet den Anfang des Motetus-Textes einer 3st. Dpm. Fauv f. 44).

In F entsprechen, abgesehen von der bisweilen abweichenden Strophenzahl, den Texten bei Flacius folgende Conductus. Nr. 69 = F 4st. Nr. 1; Nr. 72 und 73 = F 3st. Nr. 5 und 1; Nr. 74 = F 2st. Nr. 84; Nr. 76 und 77 = F 3st. Nr. 37 und 21; Nr. 79—80 = F 2st. Nr. 98; Nr. 81—82 = F 2st. Nr. 95; Nr. 83, 85 und 89 = F 3st. Nr. 51, 50 und 7. Bis Nr. 90 wich daher Flacius' Vorlage sowohl inhaltlich wie in der Anordnung der Texte, wenn Flacius auch hier der Reihenfolge der Texte in seiner Vorlage im wesentlichen folgte, erheblicher als sonst von F ab. Nr. 91—108 stehen mit Ausnahme von Nr. 99 und 106, die in F fehlen, und der 1. Strophe des 3strophigen Textes Nr. 105, die schon in der Ausgabe von 1548 Nr. 9 gedruckt war und hier mit den beiden folgenden Strophen verbunden ist, im Faszikel der 2st. Conductus in F. Nr. 91—92 = F Nr. 126; Nr. 93—98 = F Nr. 13, 64, 5, 33, 19 und 14; Nr. 100—104 = F Nr. 42, 2, 34, 36 und 12; Nr. 105, Strophe 1 = F 3st. Nr. 2, Strophe 2—3 = F 2st. Nr. 21; Nr. 107—108 = F 2st. Nr. 89 und 83. Nr. 109 und 110 sind (vgl. oben) die Texte von 2st. Motetten, die wie hier bei Flacius, so auch in F zwischen den 2- und 1st. Conductus stehen. Nr. 111—118 sind Texte von 1st. Liedern, entsprechend F 1st. Nr. 1, 5, 7, 10, 37, 15, 18 und 19. Für Nr. 111, 112 und 114—118 ist durch Da 2777 der Kanzler Philipp als Verfasser überliefert; vielleicht stammt auch Nr. 113 von ihm. Nr. 119 = F 2st. Nr. 108. Nr. 120 = F 4st. Nr. 3.

Von diesen Werken stehen ausser den beiden Motetten Nr. 109 und 110 folgende Conductus auch in W_2: Nr. 73 = W_2 Fasz. **3**, 1; 74 = **6**, 7; 76 = **3**, 5 und **7**, 4; 79 = **7**, 8; 81 = **7**, 6; 89 = **3**, 4; 105 (vgl. oben) = **3**, 3. Doch hat Flacius zu Nr. 79, 81 und 105 aus einer anderen Quelle, die für diese Strophen W_1 gewesen sein kann, weitere Strophen zugesetzt, die nicht in W_2 stehen. Ein grosser Teil der hier abgedruckten Conductus-Texte gehört zum Haupt-Conductus-Repertoire und ist sehr verbreitet. So stehen 22 dieser Texte auch in W_1; ich setze der Nummer des Textes bei Flacius die Nummer des Abdrucks aus W_1 bei Milchsack zu: Flacius Nr. 72 (Milchsack Nr. 128; nur Strophe 1, vgl. oben zu Flacius Nr. 9—10); 73 (141); 74 (221); 76, 77 und die Motette 78 (138, 137 und 136); 79—80 (175); 81—82 (162); 93—98 (198, 201, 189, 184—185, 195 und 197); 100—104 (206, 187, 194, 213—214

Digitized by Google

und 202); 105, 107 und 108 (142, 164 und 146); wie weit die Texte 1st. Lieder (Flacius Nr. 111—118) auch im verlorenen 1. Quaternio des 10. Faszikels in W_1 enthalten waren, ist nicht mehr festzustellen.

Es folgen bei Flacius als Nr. 121 und 122 wieder Tropen. Als Nr. 121 druckt Flacius je einen Abschnitt der je 3 Teile der sehr bekannten Kyrie-Tropen ‚Kyrie fons bonitatis' und irrig damit verbunden ‚Cunctipotens genitor' (Anal. hy. 47, 53 und 50); W_1 überliefert sie nicht. Nr. 122 ‚Quem pium' und ebenfalls irrig damit verbunden ‚Mortis dira ferens' sind 2 bekannte Tropen zum Sanctus und Agnus dei (Anal. hy. 47, 361 und 375), die u. a. in W_1 f. 92′ und 94 nahe beieinander überliefert sind. Der Druck ist, wie meist bei Flacius, sehr entstellt.

Nr. 123—146 bilden mit Ausnahme von Nr. 128 (Gyrant), für das mir bisher keine handschriftliche Quelle bekannt ist, eine neue Reihe von Texten, die sämtlich W_2 entnommen sind und deutlich die Reihenfolge der Überlieferung in W_2 innehalten. Die Annahme, dass Nr. 128 etwa auf dem verlorenen Doppelblatt zwischen W_2 f. 133 und 134 stand, ist wohl unwahrscheinlich. Nr. 123 (die Motette: Homo quo vigeas, W_2 **1**, 6 = **2**, 8) ist wohl aus W_2 f. 127 (**1**, 6) entnommen; die Conductus Nr. 124—126 sind die Conductus W_2 Fasz. **7**, 1, 2 und 7 (f. 138′ff.); die Motettentexte Nr. 127 und 129—146 entstammen dem 2. Motettenfaszikel in W_2, **2**, 5, 12, 15—17, 23, 29—31, 36, 40, 42, 44, 48, 49, 55, 62, 71 und 80; es ist also eine 2. Motetten-Auslese genau in der Reihenfolge des Codex, nachdem Flacius schon in der 1. kleineren Sammlung von 1548 eine 1. Auslese in ähnlicher Weise publiziert hatte.

Die beiden letzten Texte Nr. 147 und 148 sind die u. a. in F und W_1 3st. überlieferten Conductus F Nr. 6 und 4 (= Milchsack Nr. 127 und 126).

Ob der regelmässig gebaute Text Nr. 128 ein Motettentext ist, ist nicht sicher zu entscheiden, wenn es auch in Hinsicht auf die pointierte Zuspitzung des Gedankens im Citat am Schluss wahrscheinlich ist. Er heisst:

Gyrant et regyrant clipeos pugiles; laudes ut requirant, se reddunt mobiles.
Adversus debiles sic reges nobiles ad pugnandum spirant.
Sed quidquid delirant, plectuntur humiles.

Aus diesen Untersuchungen über die Vorlagen von Flacius ergibt sich also, dass grosse Partien der von Flacius publizierten Texte, unter ihnen fast alle Motettentexte, wörtlich W_2 entnommen sind (so mindestens die ersten 48 Texte der 1. kleineren Sammlung und die 23 Texte Nr. 123—127 und 129—146 der späteren Ausgaben), dass eine Anzahl von Conductus-Texten aus W_1 entnommen sein kann, dass aber für die überwiegende Zahl der Conductus-Texte Flacius ein umfangreicher noch nicht wieder bekannt gewordener Conductus-Codex oder mehrere derartige Codices vorgelegen haben müssen, die, nach der Stellung zu schliessen, die die Motetten Nr. 71, 78, 88, 109 und 110 in Flacius' Druck mitten unter den Conductus einnehmen, wie F und Ma jedenfalls auch Motetten in grösserer Zahl enthielten. Bildete nur ein Codex die Hauptquelle dieser Texte, so war er weit umfangreicher als W_1, stand aber dem Codex F sehr nahe; nur hatte er eine, wenn auch kleine Anzahl von Texten mehr als F. Einen sonst nicht bekannten Zuwachs zum Motetten-Repertoire stellt nur eventuell der Text ‚Gyrant' dar (in Band II als Nr. 956 aufgenommen).

Digitized by Google

VII. Das Fragment Cambridge Univ. Libr. Ff II 29.

Als vorderes Schutzblatt einer anscheinend aus der Zeit Heinrichs VI. (1422—1461) stammenden Sammlung von Dokumenten der Abtei St. Edmund's Bury (Cambridge Univ. Libr. Ff II 29; vgl. Cat. of the Mss. pres. in the Libr. of the Univ. of Cambr. 2, 1857, 347 ff., Nr. 1196) dient ein Pergament-Doppelblatt einer Musikhandschrift des 14. Jahrhunderts, dessen Inhalt in nahen Beziehungen zum Notre Dame-Repertoire steht. H. E. Wooldridge, der die Bedeutung des Inhalts des 1. Blattes nicht erkannte, edierte in seinem Werk: Early English Harmony (1897) leider nur das 2. Blatt (pl. 37—38). Das Fragment enthält:

1. 3 st. f. 1. All. Dies sanctificatus (M 2); f. 1 (Lagenanfang; vgl. unten) beginnt mit dem All.; f. 1′ bricht im Melisma ‚nobis' ab. Die Komposition ist sowohl in den rein organalen Teilen wie in der Clausula f. 1′: Nobis Nr. 1 die gleiche wie W_1 f. 63 und F f. 16.

2. 3 st. f. 2. „honor. Cui dulci jubilo sanctorum concinit ordo". Das Erhaltene ist der Schluss des 3 st. Sanctus-Tropus: Sanctorum exultatio. Text: Anal. hy. 47, 317. Mk.: Wooldridge pl. 37. Eine abweichende 2 st. Komposition überliefert W_1 f. 24′.

3. 3 st. f. 2 und 2′. (Sanctus-Tropus) Sancte ingenite genitor sine genitrice. f. 2′ schliesst mit dem Schluss der Komposition des Tropus. In mg. ist zu den Anfängen der ersten 3 Teile des Tropentexts ‚Sanctus' bemerkt; weitere Hinweise auf die (wie dieses 3 malige ‚Sanctus' 1 st. bleibende) Fortsetzung des liturgischen Textes fehlen. — Text: Anal. hy. 47, 328. Mk.: Wooldridge pl. 37—38. Eine mehrstimmige Komposition des verbreiteten Textes ist sonst nicht bekannt. — Die Bezeichnung „motett", die Wooldridge Sammelb. 4, 573 diesem Werk gibt, ist irreführend.

Am unteren Rand von f. 2′ sind im Codex Buchstabenreste eines Textcustos vorhanden, die beweisen, dass f. 2′ eine Lage schliesst, dass also das Doppelblatt das äussere Doppelblatt einer Lage ist, und dass das Fragment trotz der auffällig grossen Ausdehnung des unten unbeschriebenen Raumes auch unten beschnitten ist. (Bei Wooldridge pl. 38 fehlen diese Buchstabenreste.)

Die f. 1 und 2 gleiche Notenschrift des Fragments, die keinerlei englische Schreiber-Eigentümlichkeiten aufweist, ist eine ausgezeichnete Quadrat-Notation. Die kalligraphische Ausstattung ist in jeder Beziehung prächtig; sie ist für die grossen Initialen f. 1 (A D) und 2 (S) die gleiche; die kleinen Initialen f. 2 und 2′ (C S S C A im Text und 3 S in mg.) sind wechselnd blau und rot ausgeführt. Der Umstand, dass die Initialen-Vormerkung in mg. z. T. beschnitten ist (vgl. f. 2), zeigt, dass das Fragment auch seitlich verstümmelt ist. Obwohl f. 1 ursprünglich auf dem Deckel aufgeklebt war und auf ihm bei der Ablösung viel Farben- und Tintenreste zurückliess, ist es fast tadellos erhalten und lesbar. Die Raumverschwendung, mit der diese 3 st. Organa aufgezeichnet sind, ist ausnahmsweise gross; auf der Seite stehen 4 Accoladen zu 3 Systemen, die nur etwa 17, 2 : 12, 2 cm einnehmen, während die Grösse der Blätter 29 : 20,5 cm beträgt und ursprünglich noch mehr betrug, da die

Digitized by Google

Blätter in der Höhe oben und unten und in der Breite auf der äusseren Seite beschnitten sind.

Alles dies deutet darauf, dass der Codex eine Prachthandschrift im Format der grossen französischen Chansonniers war, eine der prächtigsten und die dem Format nach grösste Organa-Handschrift, die bis jetzt überhaupt bekannt geworden ist, aus der nur ein so dürftiges Fragment wie dieses äussere Doppelblatt aus einer Lage des Tripla-Faszikels erhalten blieb.

Ich ordne das Fragment an dieser Stelle ein, da der Inhalt des 1. Blattes dem Notre Dame-Repertoire direkt angehört — vielleicht ist das 3st. All. Dies wie die 3st. All. Nativitas (M 38) und Posui (M 51) eine Schöpfung Perotins selbst — und zu den 3st. Sanctus-Tropen des 2. Blatts bisher nur der 8. Faszikel von W_1 (vgl. oben S. 39), in dem die beiden 3st. hier überlieferten Sanctus-Tropen allerdings fehlen, aber 3 andere ähnliche und 2 homogene 3st. Agnus-Tropen überliefert sind, eine Parallele bietet. Während die Organa des 2st. Magnus Liber in organaler Form bisher nur in W_1, F und W_2 nachweisbar sind, ist der Kreis der Handschriften, in denen Organa Tripla (und Quadrupla) des Notre Dame-Repertoires Aufnahme fanden, etwas grösser. Ihn bilden W_1, F, Ma, W_2, Lo A, Mo und als die an erhaltenem Umfang kleinste dieser Art das Cambridger Fragment, das aber, da es zu diesem Kreis gehört und somit als einer der noch nicht allzu zahlreich wieder bekannt gewordenen Träger der Weiterüberlieferung der feinsten Blüte dieser Organa-Kunst, des Notre Dame-Repertoires, erscheint, trotz seines geringen Umfangs von grösserer geschichtlicher Bedeutung ist.

VIII. Mehrstimmige Werke in London Br. M. Eg. 2615 (Lo A; Neujahrs-Officium von Beauvais u. a.), im Neujahrs-Officium von Sens [und Noyon?].

Zu den auch die mehrstimmige Musik im 12. und 13. Jahrhundert pflegenden französischen Kirchenchören, von deren mehrstimmigem Repertoire wir Kunde haben, gehören u. a. die Kathedralchöre von Sens und Beauvais, deren in vielen übereinstimmende Neujahrsfeiern, wie sie in 2 im 1. Drittel des 13. Jahrhunderts geschriebenen Handschriften überliefert sind, für einige Partien mehrstimmigen Vortrag verlangten, neben denen aus Beauvais dann auch die Aufführung weiterer mehrstimmiger Werke aus dem Notre Dame-Repertoire nachweisbar ist.

Die Handschrift, die das Neujahrs-Officium von Sens in der Ausgestaltung enthält, die ihm der 1221 oder 1222 gestorbene Erzbischof Pierre de Corbeil gab, wird noch heute an ihrem Entstehungsort aufbewahrt (vgl. Villetard S. 5 und Cat. Dép. 8°, Bd. 6, S. 159, Nr. 46); 1890 überliess ihre Besitzerin, die Stadtbibliothek, sie dem Museum zur Ausstellung. Sie ist oft kopiert und in der Literatur viel beachtet. Ihr gesamter textlicher und musikalischer Inhalt liegt seit 1907 in der schönen Ausgabe H. Villetard's (Bibl. Musicolog. t. IV: Office de Pierre de Corbeil) mit eingehenden aufschlussreichen Erläuterungen ediert vor. Sie ist ein Pergamentcodex von 33 Blättern

Digitized by Google

(346 : 156 mm). Ich citiere den Codex im folgenden nur mit den Seitenzahlen der Ausgabe Villetard's.

Die Handschrift, die zusammen mit anderen Werken das Neujahrs-Officium von Beauvais überliefert, das, wie die Nameneinsetzungen in den in Beauvais auch in das Neujahrs-Officium eingefügten Laudes: Christus vincit Christus regnat (f. 42 und 42'; vgl. Villetard S. 231 und über die sehr variierenden Fassungen dieser ‚Laudes' die aufschlussreichen, diese Frage aber nicht erschöpfenden Ausführungen von Loriquet und Pothier in: Le Graduel ... de Rouen, 1907, S. 65 ff. und 200 ff., und ib. pl. 1—7, in denen die wichtige melodische Fassung von Lo A noch nicht berücksichtigt ist) zeigen, während des Pontificats Gregors IX. (1227—1241), und zwar wahrscheinlich vor der Vermählung Ludwigs IX. mit Margarete von Provence (1234), also zwischen 1227 und 1234 gleichzeitig mit dem Beginn des Baus der berühmten Kathedrale redigiert ist, blieb in Beauvais nur bis zur französischen Revolution. Sie ist ein Pergamentcodex von ursprünglich mehr als 119 oder 120 Blättern (218 : 133 mm), von denen mehr als 8 oder 9 jetzt fehlen.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte sie der Bibliothek Pacchiarotti in Padua. Nachdem sie dann längere Zeit verschollen war, gelangte sie 1883 in das British Museum[1]) als Codex Egerton 2615. Eine Copie aus dem Besitz Grenier's befindet sich in Grenier's Papieren in der Pariser Bibl. Nat. (Coll. de Pic. 158, f. 32 ff.); Villetard's Bemerkung (S. 36, Anm. 1) über die Copie, Grenier habe darin aus der damals noch in Beauvais befindlichen Handschrift ‚relevé l'office presqu'en entier', ist dahin einzuschränken, dass die Musik bis auf wenige Noten f. 32' ganz fehlt.

Die erste kurze Mitteilung über den Codex gab F. Danjou im letzten seiner Reisebriefe aus Italien (Rev. et Gaz. Mus. de Paris 15, 1848, S. 9); im gleichen Jahr publizierte er in seiner: Revue de la mus. rel., pop. et class. 4, S. 65 ff. und Beilage, das wichtige Daniel-Spiel dieses Codex; Danjou's Copie des 3st. Conductus ‚Orientis partibus' edierte Nisard 1856 in seiner: Rev. de mus. anc. et mod. 1, 769. 1854 veröffentlichte F. Bourquelot im Bull. Soc. archéol. de Sens 5, 87 ff. in seiner Studie über das Fest von Sens auch Auszüge aus Grenier's Copie über das Fest von Beauvais (Villetard S. 36). Nach Danjou sah Didron den Codex und machte in seinen Ann.

---

[1]) Es sei hier bemerkt, dass sich auch 2 weitere längere Zeit verschollene mittelalterliche Musikhandschriften jetzt im Besitz des Brit. Mus. befinden. Über **Lond. Br. M. Add. 27630** (Lo D) vgl. unten. Ferner stimmt die von Coussemaker, Scriptores 3, 1869, Einleitung S. 37 ff.. abgedruckte, von Schubiger verfasste Beschreibung einer als im Besitz der Stadtbibliothek Trier befindlich bezeichneten Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts mit dem Inhalt des Codex **Lond. Br. M. Add. 34200** (vgl. Cat. of Add. to the Mss. in the Br. Mus. 1888—1893, London 1894, S. 234, und Hughes-Hughes l. c. 2, 1908, S. 120 und 3, 1909, S. 306) ganz genau überein, so dass kein Zweifel an der Identität des jetzigen Londoner mit dem einst Trier gehörigen Codex sein kann. Er gehört somit zu den bedauerlichen Verlusten der Trierer Stadtbibliothek, von denen auch die in dem von M. Keuffer begonnenen „Beschr. Verz. der Handschriften der Stadtbibl. zu Trier" bereits beschriebenen Handschriftenklassen mannigfach betroffen sind (vgl. u. a. Heft 1, 1888, S. VII). Coussemaker druckte nach Schubiger's Copie aus ihm die oft citierten Anon. XI und XII seines 3. Scriptores-Bandes. Die 4 mehrstimmigen Kompositionen am Schluss des Codex (in allen 3 Beschreibungen genannt) sind von den Musikhistorikern bisher nicht beachtet.

Digitized by Google

Archéol. 16, 1856, S. 259 f. weitere Mitteilungen über ihn; nach einer Nachzeichnung von dessen Neffen E. Didron publizierte im gleichen Band der Ann. Archéol. S. 300 ff. Coussemaker besser als Nisard den Esels-Conductus in Faksimile. Coussemaker druckte dann 1861 in seinen ‚Drames liturg.' S. 69 ff. das Daniel-Spiel von neuem ab und gibt dessen 1. Seite in farbigem Faksimile wieder. Seine Bemerkungen über den Codex ib. S. 322 ff. bringen nichts Neues. Sein weiterer kurzer Hinweis auf ihn in seiner kleinen Liste der ältesten mehrstimmigen Handschriften in ‚L'art harm.' (1865, S. 13 f.) schliesst die ältere für das Neujahrs-Officium wenig ergiebige Literatur über die „Pacchiarotti-Handschrift" ab, die dann längere Zeit verschollen blieb.

Seitdem sie nunmehr wieder bekannt ist (vgl. Cat. of the Add. to the Mss. in the Br. M. 1882—1887, London 1889, S. 336 f.), edierte 1906 Hughes-Hughes (Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 1906, S. 242 und 253) ausser einer kurzen Orientierung über den ganzen Inhalt ein kurzes Anfangsverzeichnis der bis dahin völlig unbeachtet gebliebenen mehrstimmigen Stücke, die dem Neujahrs-Officium folgen, und 1907 Villetard im Appendice II seines genannten Werks (S. 219 ff.) eine ausführliche (in einigen Details nicht korrekte) Inhaltsangabe des Neujahrs-Officiums, in der zwar der Text sämtlicher Anfänge und Rubriken des Officiums von Beauvais angegeben und die R-Tropen und einige andere Texte und Textkollationen aus Lo A abgedruckt sind, ohne dass es aber im Plan von Villetard's Publikation lag, die Frage nach den auch musikgeschichtlich höchst interessanten Unterschieden beider Fassungen näher zu erörtern; dass die auf das Officium folgenden mehrstimmigen Stücke, von denen Villetard nur 2 nennt, in engem Zusammenhang mit dem Officium stehen, blieb Villetard noch unbekannt.

Der Codex Lo A besteht aus 3 in verschiedener Notenschrift geschriebenen Teilen. Eine ältere Foliierung mit Tinte, die indes, wie die rechts neben dem wohl erst im 18. Jahrhundert eingeklebten, jetzt verstümmelten Ex-Libris des Kapitels von Beauvais stehende Foliierung von f. „76" zeigt, wohl erst aus dem 18. Jahrhundert stammt, zählt 109 Blätter (ein Versehen in der Zählung in der 3. Lage wurde durch die Foliierung: f. 19 A, 19 B, 19 C korrigiert); eine moderne mit Bleistift zählt 110 Blätter (das leere Schlussblatt des 1. Teils ist nicht mitgezählt; ich bezeichne es: 78bis). So entsprechen sich: alt f. 1—18, 19 A—C, 20—76, 77, 78—109 = neu f. 1—18, 19—21, 22—78, [78bis], 79—110. Ich citiere stets die neue Foliierung.

Der 1. Teil (f. 1—68' das Neujahrs-Officium; f. 69—78 1. Serie von mehrstimmigen Werken, z. T. ohne Zufügung der Texte) umfasste ursprünglich 11 Lagen, deren 6. (zwischen f. 40 und 41) jetzt fehlt: 9 Quaternionen f. 1—72 und eine unregelmässige Lage von 7 Blättern f. 73—78bis, die ursprünglich vielleicht auch ein Quaternio gewesen ist, alle am Ende der Lagen unten mit alten Lagenziffern (I—V, VII—XI) bezeichnet; die von Villetard (S. 224) nicht rektifizierte Annahme Grenier's, dass nach f. 40 nur ‚unum vel duo folia desunt', ist irrig. Im Officium und f. 69 stehen 10, von f. 69' an 12 Systeme (in 4 bezw. 6 Accoladen zu 3 bezw. 2 Systemen) auf der Seite. Die Notation des Officiums ist einheitlich und verwendet neumenartige Rhomben; die Organa sind in sehr verschiedenartigen Notenformen (in einfachen oder rhombischen Neumen oder verschiedenen Arten von Quadrat-Notation, bisweilen sogar in ver-

Digitized by Google

schiedenen Teilen des gleichen Stückes wechselnd oder in verschiedenen Stimmen verschieden; vgl. unten) aufgezeichnet. Über die Abfassungszeit vgl. oben.

Der 2. Teil besteht jetzt aus 2 Quaternionen f. 79–94, die die alte Lagenzählung nicht fortsetzen; beide weisen eine alte Signierung der 4 vorderen Lagenblätter mit I—IIII auf. Die Fortsetzung, deren ursprüngliche Ausdehnung unbekannt ist, fehlt. Seinen Inhalt bilden mehrstimmige Werke (Organa, Conductus und Motetten) fast ausschliesslich des Notre Dame-Repertoires, in guter Quadrat-Notation aufgezeichnet, in 4 Fällen Wiederholungen von Kompositionen des 1. Teils. Sie waren mit grossen Miniaturen geschmückt, die ähnlich wie in den Codices R und V jetzt meist in barbarischer Weise ausgeschnitten sind. Die Niederschrift kann aus einer ein wenig späteren Zeit als die des 1. Teils stammen.

Der 3. Teil (f. 95—108 das Daniel-Spiel — vgl. über dessen Bedeutung W. Meyer, Fragmenta Burana 1901, S. 55 ff. —; f. 108'—110 2 Lektionen: f. 108' Ev. Marc. 16, 1—7 für Ostern und f. 109 Ev. Matth. 16, 13—19 für das Fest S. Petri, des Patrons der Kathedrale von Beauvais, et Pauli; f. 110 Sy. 8 ff. und f. 110' sind frei) wird aus 2 Quaternionen gebildet, deren erster f. 102' unten rot mit I bezeichnet ist (f. 110' ist wie f. 78 mit dem Ex-Libris des Kapitels von Beauvais überklebt). Er war also ursprünglich selbstständig; doch ist seine alte Verbindung mit Teil 1 und 2 zu einem Codex leicht erklärlich, da Teil 1 und 3 sicher in Beauvais entstanden und auch das Danielspiel wie Teil 1 und 2 eine Erweiterung der Liturgie der Neujahrszeit (vgl. W. Meyer, l. c. S. 56) darstellt. Die Notation verwendet Neumen; vgl. Danjou's Edition der Original-Notation, die, wie mir die Collation von Stichproben zeigte, im allgemeinen korrekt ist. Im Spiel stehen 10 Systeme zu 4 Linien, in den Lektionen 11 auf der Seite. Sowohl bezüglich der Abfassungszeit (das Danielspiel wird um 1140 angesetzt; vgl. W. Meyer l. c.) wie der Zeit der Niederschrift ist Teil 3, der keine Beziehungen zur mehrstimmigen Musik aufweist, der älteste.

1. Lo A Hauptcorpus des 1. Teils f. 1—68': Das Neujahrs-Officium von Beauvais; darinnen 1 3st. Conductus, 3 Hinweise (ohne Noten) auf 2 3st. Motetten und einen 3st. Conductus und die Anweisung ‚cum organo' bei 10 1st. Stücken. — Sens: die Anweisung ‚cum organo' bei 1 1st. Stück (f. 2). — Noyon.

A. In der 1. Vesper.

1. f. 2. ‚*All. Veni sancte spiritus reple.* Vel: *Veni doctor previe* cum organo'. Der Melodie-Anfang zu ‚Veni doctor' und die Textfortsetzung fehlen hier im Codex, da im Officium nirgends Motetten- oder Organa-Oberstimmen und vollständige Motettentexte aufgezeichnet sind. Gemeint ist die 3st. Motette [Nr. 359] Veni doctor, die als T. den ganzen ℣ des All. Veni sancte (M 27) benutzt und 3st. unten f. 69 und 84' folgt; = F 1, 16 (τ; μ). In Sens fehlt die Motette; ebenso fehlt in Sens in der 1. Vesper diese Anrufung des Heiligen Geistes, die hier nur in der Prim steht (S. 156 f.; in Villetard's Abdruck aus Sens ist das All. anscheinend irrig vom ℣ getrennt, wie Villetard auch S. 219 das Wort ‚Alleluia' aus Lo A irrig auslässt).

Digitized by Google

1a. f. 2. In Villetard's Angabe (S. 219): ‚Postea duo post altare in gradibus dicant cum organo: *Hec est clara dies*' ist ‚cum organo' zu streichen, da es nicht im Codex steht. In Sens (S. 132) lautet die entsprechende Rubrik: ‚Quatuor vel quinque in falso retro altare', worunter Villetard (S. 77 f.) irrig einen Faux-bourdon-artigen Vortrag versteht; bereits J. Wolf (Jahrb. Peters 14, 107) widersprach dieser Auffassung von ‚in falso' mit Recht. Sowohl diese Anweisung in Sens wie eine analoge, bereits von Ducange s. v. ‚Falsetum' aus Lo A citierte uud richtig interpretierte (‚Falsetum tonus acutus'), in Lo A f. 3 vor der 1. Vesper-Antiphon stehende Anweisung: ‚Omnes antiphone psalmorum incipiuntur cum falseto' sind lediglich gesangstechnischer Natur und beziehen sich nicht auf mehrstimmigen Vortrag.

2. f. 2'. ‚Sequitur prosa ab omni choro: *Letemur gaudiis.* [f. 3] In pulpito cum organo: *Christus manens*'. Auch Codex Sens (Villetard S. 133) f. 1': ‚Chorales incipiant: *Letemur gaudiis.* [f. 2] Versus cum organo: *Christus manens*' verlangt hier, aber nur an dieser einen Stelle, mehrstimmigen Vortrag. In Lo A folgt die 3st. Komposition dieses ℣, wie sie auch in einer der Notre Dame-Handschriften nachweisbar ist (F f. 20'), unten f. 71' und 83' (O 37*). Es ist daher wohl anzunehmen, dass die Anweisung ‚cum organo' nicht auf eine zu improvisierende primitive organale Ausführung etwa in der Art des alten Parallel-Organums, wie Villetard (S. 80) meint, zu beziehen ist, (noch viel weniger natürlich, wie es z. B. noch Otto Müller, Die Kirchenmusik, Paderborn, 1909, S. 130, tut, auf „Orgelbegleitung"), sondern auf den Vortrag des Organum Triplum, wie es Lo A und F überliefern, dessen gesonderte Aufzeichnung aus Beauvais bekannt, aus Sens verloren ist.

Während ‚Letemur' ein sehr verbreiteter Offertorium-Tropus ist (vgl. Anal. hy. 49, 313, wo die Überlieferung in Sens und Lo A übersehen ist), ist der Text ‚Christus manens', der, wie die Übereinstimmung der Schlüsse beider Stücke zeigt, in Sens richtig als ‚Versus' von ‚Letemur' bezeichnet ist, ausserhalb der 3 Handschriften Sens, Lo A und F meines Wissens noch nicht nachgewiesen. (In Villetard's Liste der ausserhalb der Neujahrs-Officien von Sens und Beauvais unbekannten Stücke, S. 59, fehlt zwar dieser ℣; da aber Villetard selbst S. 88 Anm. C keine weitere Quelle für den ℣ angeben kann, übersah er ihn S. 59 wohl nur, weil ‚Letemur' sonst bekannt ist.) Es scheint mir daher nicht ausgeschlossen, dass der ℣ ‚Christus manens' für das Neujahrs-Officium von Sens geschaffen, in diesem Rahmen zuerst mehrstimmig komponiert und erst von hier aus in den Codex F übergegangen ist. Trifft diese Annahme zu, so wäre wenigstens für ein Stück des Organum-Repertoires von F die Entstehung ausserhalb von Paris festgestellt.

Die Entstehung dieses ℣ und seiner organalen Komposition ist von besonderem Interesse, da er das einzige in Sens ‚cum organo' vorzutragende Stück ist und dieses Organum das einzige Officium-Organum in F ist, dessen Text und T.-Melodie keinem ℟ oder Ant. angehört.

3. f. 4. ‚In pulpito cum organo ℟ *Confirma nos.* Chorus: *Cor virginis.* [Cum organo] [f. 4'] ℣ *Quem tremit.* Chorus: *Te forma.* Sequitur prosa a prioribus: *Et honore virginali.* Omnis chorus: *O.* Item primi: *Que superno.* Chorus: *O.* Primi: [f. 5] *Fiat ut.* Chorus: *O.* [*Primi:] *Mater et virgo.* Chorus: *O.* [†] *Et hominem*'. (Die Rubrik

Digitized by Google

bei * ist im Codex verrieben; Villetard's Ergänzung: Primi ist wohl korrekt. Bei † gibt der Codex keine Rubrik an; Villetard's Ergänzung: Primi scheint mir falsch, da der Schluss des R: ‚Et hominem' wohl nicht nur von den Sängern der mehrstimmig komponierten Prosa, sondern vom vollen Chor vorgetragen wurde.) Text des Tropus, R und ℣: Villetard S. 230 Nr. 8.

Diese Szene besteht also aus 1) dem R Confirmatum est cor virginis (O 45*; vgl. Process. Mon. S. 166), dessen solistische Intonation ‚Confirmatum est' in den ‚Confirma nos' beginnenden und ‚confirmatum est' schliessenden Tropus sowohl textlich wie musikalisch verwoben ist und mehrstimmig vorgetragen wurde, dessen Chorfortsetzungen ‚Cor ...' bezw. ‚Te ...' 1 st. auf den mehrstimmig gesungenen Tropus bezw. ℣ folgen, das dann nicht gleich in den Schluss ‚Et hominem' ausläuft, sondern diesem Schluss die daraus abgeleitete Prosa ‚Et honore' vorangehen lässt, dessen Schluss ‚Et hominem' dann 1 st. das Ganze schliesst; — 2) dem die solistische R-Intonation tropierenden ‚Confirma', dessen 2 st. Komposition unten f. 73 folgt; — 3) dem ‚cum organo' zu singenden ℣ ‚Quem tremit', für den unten 2 organale Kompositionen folgen: eine 2 st. f. 73 und eine 3 st. f. 77' (als letztes Stück des 1. Teils nachgetragen); — und 4) der Prosa ‚Et honore', deren 4 Abschnitte (Et, Que, Fiat, Mater) erst mit syllabischem Text von einem Teil des Chors gesungen, dann melismatisch zum Text ‚O' vom ganzen Chor wiederholt werden (vgl. auch unten S. 239). Dass auch die Prosa mehrstimmig zu singen war, ist aus der Anweisung: ‚a prioribus' nicht klar zu erkennen, ergibt sich aber aus der unten f. 73' folgenden 3 st. Komposition der 4 Abschnitte der Prosa (das melismatisch respondierende ‚O' des ‚Chorus' bleibt natürlich 1 st.).

Die mehrstimmigen Kompositionen zu dieser R-Szene sind sämtlich in Lo A singulär. Wie in den Notre Dame-Organa bei den R nur die solistische R-Intonation, der ℣ und das Gloria mehrstimmig komponiert sind, hat auch hier mehrstimmiger Vortrag nur bei den solistisch oder nicht vom vollen Chor zu singenden Partien (der tropierten R-Intonation, dem ℣ und den Textstrophen der Prosa) statt; bei diesen aber auch überall. So ist hier der 1 st. Vortrag des traditionellen R-Textes durch alle 3 neuen Formen: einen Tropus, eine Prosa und mehrstimmigen Vortrag der dazu geeigneten Partien, erweitert.

In Sens wurde an der entsprechenden Stelle (S. 135) das R Descendit, durch 3 ‚Fabrice mundi'-Tropen reich erweitert, gesungen. — Der gebräuchliche ℣ des R Confirmatum, das im Neujahrs-Officium von Sens nicht verwendet wurde, ist nicht ‚Quem tremit', sondern ‚Domus pudici'; Sens verbindet den ℣ ‚Quem' mit gleicher Melodie mit dem R Sancta et immaculata (S. 151), dessen gewöhnlicher ℣ (so auch in Lo A f. 27) ‚Benedicta' ist.

B. Zur Prozession. (In Sens folgt auf die 1. Vesper gleich das Completorium.)

4. f. 7. ‚Unus dicat: *Gaude.* Alter: *Stella Maria* [f. 7'] *maris.* Item primus: *Gaude.* Secundus: *O vere beata.* Primus: *Gaude.* Chorus: *Maria virgo.* ℣ cum organo dicitur: *Gabrielem archangelum.* Chorus: *Que Gabrielis.* Alii cum organo: *Uterum tuum.* Chorus: *Dum virgo.* Primi cum organo: *Erubescat Judeus.* [f. 8] Chorus: *Et post partum.* Sequitur prosa: *Inviolata'.* Tropustext: Villetard S. 230 Nr. 7.

Digitized by Google

In Lo A folgt f. 74 (ohne Text) und f. 94 eine 3st. Komposition nicht bloss des ℣ Gabrielem, sondern auch der solistischen ℟-Intonation ‚Gaude Maria' und des Gloria. (Im Notre Dame-Repertoire ist nur eine 2st. Komposition dieses ℟, O 5, erhalten: W_1 f. 18'; F f. 68; W_2 f. 48'; ebenso im Wi Tr f. 178'.) Während das Officium von Sens (S. 179), in dem dieses ℟ nur in der 2. Vesper vorkommt, sich auf 1st. Vortrag des ℟ mit Prosa beschränkt, erweitert das Officium von Beauvais auch hier den 1st. Vortrag des traditionellen Textes durch alle 3 neuen Formen: 1) 2 tropische Zeilen: ‚Stella' und ‚O vere', umrahmt von 3maligem ‚Gaude', das beim 3. Mal die liturgische Melodie der ℟-Intonation aufnimmt; 2) den mehrstimmigen Vortrag des ℣ Gabrielem, mit dessen Abschnitten 1stimmige Responsion der entsprechenden ℟-Teile (Que Gabrielis, Dum virgo, Et post) alterniert, und des Gloria, eventuell auch der Intonation des ℟; und 3) die musikalisch aus dem Schlussmelisma des ℟ entstandene und wie das ℟ mit ‚inviolata permansisti' schliessende 1st. Prosa ‚Inviolata'; zur Lit. über die Prosa, die 2st. W_1 f. 211' überliefert ist, vgl. oben S. 11.

5. f. 9'. Auf das ‚Benedicamus: *Parentis primi*' folgt die kurze Anweisung: ‚Hic dicitur: *Serena*' (ohne Noten). Gemeint ist die Motette [Nr. 69] Serena virginum, die in 3st. Form unten f. 74' (ohne Text) und f. 92 (mit Text) folgt; ihr sonstiges Vorkommen in W_1, F, Ma und W_2 vgl. unten. In Sens kommt auch diese Motette nicht vor.

6. f. 9'. Unmittelbar danach: ‚Redeundo in chorum tenentes chorum incipiant: *Petre amas me*? [f. 10] In choro cum organo: *Symon Johannis.* Prosa: *Symon Barjona*'. Lo A überliefert das Organum nicht; dagegen sind 2 2st. Kompositionen von O 15 im Wi Tr f. 189' und F f. 74' erhalten. In Sens ist das ℟ nicht verwendet.

C. Im Completorium.

7. f. 12'. ‚Cum organo: *Kyrie leison Cunctipotens*' (Mel.: L. Gr. Nr. 4; Ed. Vat. Nr. 4). Lo A überliefert das Organum nicht. Mit dem gleichen Tropustext (vgl. Anal. hy. 47, 50) ist es 2st. bisher nur aus Mailand Ambr. M 17 sup. (ediert Couss., Hist. 226) bekannt. In Sens (S. 139) wird an dieser Stelle das Kyrie ‚Pater cuncta' (Mel.: L. Gr. Nr. 10; Ed. Vat. Nr. 12) gesungen.

D. In der 3. Nocturn.

8. f. 27. ‚In tercio nocturno. Invitatorium cum organo: *Pastorum summo jubilemus*'. Eine mehrstimmige Komposition ist nicht nachweisbar, wie in dem bisher bekannten mehrstimmigen Repertoire dieser Zeit mehrstimmige Invitatorien überhaupt nur im Wi Tr vorkommen; vgl. aber unten S. 238. In Sens (S. 149) steht an dieser Stelle das Invitatorium: Christus natus est.

9. f. 34'. ‚IX. ℟ cum organo: *Descendit de celis.* Cum organo: *Sponsus ut e thalamo. Et exivit. Gloria.* Reincipitur ℟ *Descendit.* [f. 35] Cum prosa: *Facture dominans*'. Text: Villetard S. 228.

Eine mehrstimmige Komposition dieser Textfassung, in der der liturgische ℟- und ℣-Text umgedichtet erscheinen (vgl. Villetard, l. c.), ohne dass aber die liturgische Melodie wesentlich verändert ist, ist nicht erhalten. Lo A überliefert im 2. Teil f. 82

Digitized by Google

nur die dem Notre Dame-Repertoire entstammende 3 st. Komposition des gewöhnlichen Textes: ℟ Descendit und ℣ Tanquam; = W_1 f. 85'; F f. 14; W_2 f. 7'; (μ); über die mehrfach erhaltenen 2 st. Fassungen vgl. Band II (O 2). — Das gleiche ℟ (mit dem gewöhnlichen Text) folgt in Lo A ein 2. Mal in der 2. Vesper 1 st. f. 59 mit ℣ Tanquam und der Prosa: Familiam. In Sens steht es ebenfalls 2 mal: in der 1. Vesper (S. 135) mit den Prosen: ‚Fac deus', ‚Familiam' und ‚Facinora' (letztere musikalisch der Prosa ‚Facture' entsprechend); in der 2. (S. 178) ohne Prosen. Über die ‚Fabrice mundi'-Prosen vgl. Gautier, Les Tropes 1, 166 und die weitere von Villetard S. 89 genannte Literatur).

Mit der ursprünglichen 6. Lage (zwischen f. 40 und 41) fehlen in Lo A die Prim, die Terz und der Anfang der Messe; f. 41 beginnt mitten im Gloria-Tropus: Cujus reboat (Sens S. 165 f.). Ob sich unter den hier verlorenen Gesängen solche, die ‚cum organo' vorzutragen waren, befinden, ist unbekannt.

E. In der Messe.

10. f. 43. ‚Conductus subdiaconi ad epistolam: *Orientis partibus* (3 st. Conductus in Partitur aufgezeichnet). [f. 44'] Epistola. Duo: *Laudem deo dicam.* [f. 45] Unus: *Lectio Ysaie ....*'.

Unmittelbar auf die grosse Szene des ‚Christus vincit', in der im Wechselgesang zwischen einzelnen Sprechern und dem den Volksrefrain vertretenden Chor Christus als Weltheiland gepriesen und seine Gnade und die Fürbitte einer grossen Anzahl von Heiligen für die gesamte Christenheit, an der Spitze den namentlich aufgeführten Papst und König, erfleht wird, folgt der 1. mehrstimmige Conductus des Officiums als Einleitung zur Verlesung der aus Jesaias entnommenen 1. Weihnachtsepistel (Jes. 9, 2—7), die hier durch einen weit verbreiteten Tropus erweitert ist (vgl. Villetard S. 168 aus Sens, wo die Melodie eine Quart tiefer als in Lo A notiert ist, und Anal. hy. 49, 169 ff.; in den späteren deutschen Codices Innsbr. 457 f. 77' und München lat. 23286 f. 31 mit 2 st. Schluss überliefert). In Sens wurde an dieser Stelle (S. 166) als ‚Conductus ad subdiaconum' vor dem gleichen Episteltropus der Conductus ‚Lux optata' gesungen, der in Lo A (f. 29') vor den Lektionen der 3. Nocturn steht. Gleichmässig in beiden Officien bildete der Conductus ‚Orientis' 1 st. das 2. Stück der 1. Vesper (Sens S. 130; Lo A f. 1 mit sehr erheblichen textlichen und melodischen Varianten). Über die Edition der 3 st. Fassung aus Lo A vgl. oben S. 230 f.

11. f. 46'. ‚Cum organo vel aliter ℟ *Viderunt omnes* (ohne Noten). Duo: *Viderunt Emmanuel.* Chorus: *Omnes fines terre.* [f. 47] ℣ *Notum.* Prosa super *Do*: *Quod profuit cum virga. Viderunt omnes*'.

Auch Sens (S. 169 f.) erweitert das Gr. durch den gleichen Gr.-Tropus und die gleiche aus dem 1. Melisma des ℣ abgeleitete Prosa. Musikalisch differiert Lo A von Sens darin, dass der Gr.-Tropus in Lo A einen Ton höher steht und auch in Z. 1 und 2 auf *ni* und *si* längere Schlussmelismen hat und dass der Prosa das Melisma *do* vorangeht. — Mehrstimmig überliefert Lo A nur im 2. Teil f. 79 Perotins 4 st. Komposition des untropierten Gr. Viderunt (M 1; μ); über die 2 st. Kompositionen von M 1

Digitized by Google

in W_1, F und W_2 vgl. Band II. Der Gr.-Tropus ist 2st. in den beiden aus St. Martial stammenden Codices Paris lat. 3549 f. 151' und lat. 3719 f. 68' erhalten.

12 und 13. [12:] f. 47. ‚In pulpito cum organo: *Alleluia. Dies sanctificatus.* Alii plures post altare respondeant: *Ymeragiasmery.* Item primi cum organo: *Venite* [f. 47'] *gentes.* Alii post altare: *Teytheta.* Item primi in pulpito cum organo: *Quia hodie.* Chorus: *Super terram.* Alii post altare: *Othy.* Primi: *Alleluia* (ohne Noten). [13:] Sequitur prosa: *Alle celeste necnon.* [f. 48'] Hic afferatur virga Aaron in medio et demonstrata virga dicatur cum organo: *Hec est virga non irrigata.*

Lo A überliefert weder eine mehrstimmige Komposition des All. Dies (M 2) noch der Sequenz ‚Alle' (Chev. Nr. 801; die Melodie ist phot. ediert in: Le Graduel .. de Rouen f. 226). Für M 2 sind aus anderen Quellen zahlreiche mehrstimmige Fassungen (2- und 3st.) bekannt, vgl. Band II; ich erwähne von ihnen hier nur die 2st. Fassung des Wi Tr Nr. 1, die wie Lo A die lateinische und die auch im Occident viel verbreitete griechische Textfassung des Weihnachts-All. unter einander stellt. Es ist wohl anzunehmen, dass das All. Dies in Beauvais in einer seiner organalen Kompositionen des Notre Dame-Repertoires gesungen wurde. Eine mehrstimmige Komposition der Prosa oder auch nur ihres 2. Teils (Hec est virga) ist nicht bekannt. — Das Officium von Sens verwendet in der Messe (S. 170) das All. Multipharie, das in Lo A f. 57' in der 2. Vesper, und die Prosa: Letabundus, die in Lo A f. 5 in der 1. Vesper steht.

14. Die folgende Rubrik lautet bei Villetard (S. 225) irrig: ‚Hic dicatur Salvatoris conductus: *Natus est ..*'. Im Codex heisst es: f. 49 ‚Hic dicatur: *Salvatoris* (ohne Noten). Conductus ante Evangelium: *Natus est ...* [f. 50] Evangelium: *Dominus ...* Redeundo ad altare de antedicto conducto: *Igitur igitur igitur mundana*'.

Das Wort ‚Salvatoris', das auch dadurch, dass es inmitten der rot geschriebenen Rubriken schwarz geschrieben ist, leicht als Citat eines Textes zu erkennen ist und nicht, wie es Villetard S. 225 und 242 (im Nachtrag zu S. 101) tut, als Teil des Titels des Textes ‚Natus' aufgefasst werden darf, bezeichnet den Anfang des in allen 4 Notre Dame-Handschriften (W_1 f. 95; F f. 201 und 307; Ma f. 111'; W_2 f. 31; τ; μ) überlieferten Neujahrs-Conductus ‚Salvatoris hodie sanguis pregustatur', dessen 1. Teil unten f. 86' 3st. folgt; weiteres über ihn vgl. oben suis locis. In Sens fehlt er, wie die Motetten. Das Neujahrs-Evangelium (Luc. 2, 21) bleibt wie überall untropiert. — In Sens (S. 171) dient als ‚Conductus ad Evangelium' der Conductus ‚Quanto decet honore', den Lo A f. 26 in der 2. Nocturn verwendet. Der Conductus ‚Natus', der in Lo A starke Varianten gegenüber Sens aufweist, steht in Sens (S. 152) vor dem Tedeum am Schluss der 3. Nocturn; in Lo A ist er durch den in Sens fehlenden, melodisch gleichen, nach dem Evangelium zu singenden 2. Teil ‚Igitur' erweitert (vgl. Villetard S. 242).

Von literarischen Zeugnissen, die von der Verwendung mehrstimmiger Musik speziell in dem auch an anderen Orten Nordfrankreichs besonders reich ausgestalteten Neujahrs-Officium berichten, sind bisher 2 bekannt: eine Verfügung des Pariser Bischofs Odo von Sully (also eines Suffraganbischofs des Erzbistums Sens) von 1198,

Digitized by Google

die auch deswegen von besonderem Interesse ist, da in ihr unter den Canonici von Paris auch ‚Petrus de Corbolio' erscheint, der später als Erzbischof von Sens der Redaktor des Officiums von Sens wurde (mehrfach gedruckt; vgl. Coussemaker, L'art S. 271f. und Villetard S. 62), und ein nach Martene von Lebeuf (Traité hist. ... sur le chant eccl. 1741, S. 82) citiertes Ordinarium des 13. Jahrhunderts von St. Martin in Tours (vgl. Villetard S. 79).

Die erstere nennt als mehrstimmig zu singen: in der Vesper: ‚Responsorium et Benedicamus', in der Matutin: ‚III. et VI. R' und in der Messe: ‚R et All.', und zwar ‚in organo (womit 2st. Ausführung gemeint ist) vel triplo vel quadruplo' (so an allen 3 Stellen angegeben); das letztere sagt allgemein vom Neujahrs-Officium: ‚Et debent organizari Invitatorium, Versiculi Responsoriorum et Prose'.

Beiden gemeinsam sind also die ℣ von ℟, die in Lo A in der Tat das stattlichste Kontingent unter den Organa stellen (Nr. 3, 4, 6, 9 und, da auch das Gr. der Messe als responsorialer Gesang hier mitgezählt werden darf, Nr. 11). Das Ordinarium von Tours gibt ausserdem an: das Invitatorium, für das auch Lo A (Nr. 8) organalen Vortrag vorschreibt, wenn auch freilich mehrstimmige Kompositionen von Invitatorien bisher nur aus dem Wi Tr des 11. Jahrhunderts, nirgends dagegen im sonstigen Organa-Repertoire des 12. und 13. Jahrhunderts nachweisbar sind, und die Prosen, auch hier in Übereinstimmung mit Lo A, da Codex Lo A bei einer Prosa die Anweisung ‚cum organo' ausdrücklich zusetzt (Nr. 13) und für eine andere (Nr. 3) in seiner Organa-Sammlung eine 3st. Komposition überliefert.

Stärkere Differenzen bestehen zwischen der von Odo bereits 1198 für Paris vorgeschriebenen bezw. erlaubten Praxis und der etwa ein Menschenalter späteren Redaktion des Officiums von Beauvais. Einerseits bleiben 3 der 6 genannten Gesänge (das Benedicamus in der Vesper und das 3. und 6. R in der Matutin) in Beauvais 1st. — nur Nr. 3, ein reich tropiertes und in eine Prosa auslaufendes R der 1. Vesper, Nr. 11, das tropierte Gr., und Nr. 12, das All. der Messe, entsprechen Odo's Anweisungen — und von der Erlaubnis, alle diese Stücke auch ‚in quadruplo' vorzutragen, wird nur in einem Fall (Nr. 11) Gebrauch gemacht. Andererseits geht das Officium von Beauvais weit über die hier gesteckten Grenzen hinaus. Es fügt in die 1. Vesper und in die Prozession je 1 Motette (Nr. 1 und 5) und in die Messe 2 mehrstimmige Conductus (Nr. 10 und 14) ein; es führt 2 Prozessions-R (Nr. 4 und 6), das tropische Kyrie des Completorium (Nr. 7), in der 3. Nocturn das Invitatorium und das 9. R (Nr. 8 und 9) und in der Messe auch die dem All. folgende Prosa (Nr. 13) ‚cum organo' aus; endlich lässt es, ebenso wie Sens, der 1. Prosa der 1. Vesper, der auch in Odo's Verordnung als Vesper-Prosa genannten Prosa ‚Letemur', einen bisher nur in Sens, Lo A und F nachgewiesenen ‚℣ cum organo' (Nr. 2) folgen.

Ob die Beschränkung des organalen Vortrags im Officium von Sens auf dieses eine Stück nur auf Mangel an geeigneten Organum-Sängern in Sens oder auf andere Gründe zurückzuführen ist, ist unbekannt. Sind die Organa bereits in der Pariser Verordnung von 1198 erheblich zahlreicher, so erfahren sie etwa 1—2 Jahrzehnte nach der Redaktion des Officium von Sens in Beauvais eine auch über die ältere Pariser Norm weit hinausgehende Erweiterung. Die hier mit Organa bedachten Officium-Teile sind die 1. Vesper (Nr. 1—3), die Prozession (Nr. 4—6), das Completorium

Digitized by Google

(Nr. 7), die 3. Nocturn (Nr. 8—9) und vor allem der durch die Lesungen umschlossene, durch Rücksichten auf liturgische Funktionen in seiner Ausdehnung nicht beschränkte mittlere Teil der Messe (Nr. 10—14), der, künstlerisch schon an sich sehr glänzend ausgestattet, hier durch den mehrstimmigen Vortrag der solistisch zu singenden liturgischen Texte, Tropen, Prosen und Conductus musikalisch eine weitere, ausserordentlich anziehende Ausschmückung erfährt.

Wie oben oft betont, bleiben dabei die Pariser Organa, Conductus und Motetten der Grundstock der mehrstimmigen Werke von Beauvais: die in Lo A zu Nr. 1, 5, 9, 11 und 14 überlieferten mehrstimmigen Kompositionen sind sicher aus dem Notre Dame-Repertoire übernommen, ebenso wie die übrigen im Neujahrs-Officium nicht verwendeten mehrstimmigen Werke des 2. Teils von Lo A; das nur in Lo A erhaltene Organum zu Nr. 4 fehlt vielleicht nur zufällig in dem erhaltenen Bestand des Pariser Repertoires; für Nr. 6 und 12, für die in Lo A Organa fehlen, sind umgekehrt passende Organa leicht aus dem Notre Dame-Repertoire zu ergänzen. Inhaltlich Neues diesem Vorbild gegenüber bieten nur das auch in den Codex F übergegangene Organum zu Nr. 2 und die mehrstimmige Ausgestaltung der R-Szene Nr. 3. Die mehrstimmige Komposition von Nr. 10, die einzige, die im Officium selbst aufgezeichnet ist, ist musikalisch sehr einfach und ohne Eigenart. Als Organum von Nr. 11 wurde vielleicht ein St. Martial-Organum gesungen. Für Nr. 7—9 und 13 fehlen den Angaben des Officiums genau entsprechende Organa in dem bisher bekannten französischen Repertoire der damaligen Zeit.

Besonders bevorzugt sind für die Organa die neuen dichterischen Formen der Tropen und Prosen (vgl. Nr. 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11 und 13). Wie in den tropischen Kyrie die gleichen Melodieabschnitte vielfach 2mal in verschiedener Ausführung nacheinander gesungen wurden, einmal mit dem syllabisch deklamierten tropischen Text, das andere Mal melismatisch zum liturgischen Text, so ist hier einmal auch bei der Prosa: ‚Et honore' (Nr. 3) der gleiche Vortrag vorgeschrieben (vgl. oben), eine Praxis, die auch anderweitig bei rein 1st. Vortrag der Prosen vorkommt; vgl. die Prosen ‚Qui regis' und ‚Jubilans concrepa' in Le Graduel ... de Rouen f. 5 und 117', auch in Clément, Séq. S. 9 und 51, aus dem gleichen Codex Paris l. 904 abgedruckt, und die Anweisung zu derartiger Ausführung von Prosen in Codex Rouen 277 (Y 50) f. 367' [zu: ‚Qui regis']: ‚in dextro choro dicatur littera sequentie, in sinistro pneuma' (citiert von H. Loriquet, ib. 1, 12) und (von Loriquet nicht citiert) f. 378': ‚dexter chorus dicat litteram et sinister pneuma' und f. 377: ‚dicatur littera sequentie a 5 pueris, pneuma tamen dicatur a choro' zu: ‚Jubilans concrepa'.

So bildet das Neujahrs-Officium von Beauvais eine auch musikgeschichtlich nicht unwichtige Etappe auf dem Weg der Entwicklung der mehrstimmigen Musik; ebenso wichtig ist diese Handschrift dadurch, dass sie ein so klares Bild von der Art der Verwendung der Organa in der Liturgie und von der Art ihrer Ausführung im einzelnen, die meist ein Alternieren von mehrstimmigem Solistenvortrag und 1st. Chor-Fortsetzungen oder -Responsionen war, bietet. Der enge Zusammenhang zwischen dem Repertoire von Beauvais und dem von Paris liess die Einfügung der Organa in

Digitized by Google

den nordfranzösischen Neujahrs-Officien des 13. Jahrhunderts an dieser Stelle angemessen erscheinen.

Dass, wie in Sens und Beauvais, so auch in weiteren nordfranzösischen Städten die mehrstimmige Musik in den Neujahrs-Officien eine mehr oder weniger grosse Rolle spielte, ist sehr wahrscheinlich. Indes sind bisher noch keine weiteren Handschriften dieser Art wieder ans Licht getreten. Der Verbleib einer vielleicht in diese Gruppe gehörigen **Handschrift,** die Lebeuf (Traité hist. ... sur le chant eccl. **1741,** S. 83 f.) **in der Kapitel-Bibliothek zu Noyon** sah und die 2st. Neujahrs- und Epiphanias-‚Antiphonen' enthielt, deren mehrstimmige Komposition Lebeuf in das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts ansetzte, ist mir unbekannt.

2. Lo A Mehrstimmige Nachträge des 1. Teils f. 69—78.

1. f. 69. 3st. [Motette Nr. 359] Veni doctor previe. T. [V]eni sancte spiritus u. s. f. (℣ von M 27). = unten f. 84′ (T. ohne Text); F 1, 16. — τ; μ. — Vgl. oben f. 2 (Nr. 1).

Der T. ist in Lo A an beiden Stellen vielfach fehlerhaft aufgezeichnet. Auf f. 69 werden die Accoladen gebildet: I = Sy. 1—3; II: 4, 5; T. fehlt, z. T. aus 7 zu ergänzen; III: 6, 8, 7 (!); Sy. 9—10 sind frei. Noch verwirrter ist f. 71, wo zu lesen ist: Acc. I = Sy. 1—3; II: 4, 5 und 8 (Sy. 8 irrig mit Unterlage des Oberstimmentextes der Acc. III); III: 6, 7 und 9 (der Oberstimmentext liegt irrig unter Sy. 8); IV: 10—12. — Notation. Oberstimmen: Rhomben; T.: breite ungestielte, seltener gestielte Quadrate.

2. f. 71′. 3st. (O 37*) Christus manens. = unten f. 83′; F f. 20′; ferner Sens f. 2 1st. mit Angabe ‚cum organo'. — Vgl. oben f. 3 (Nr. 2). — Nr. 2 schliesst mit dem Lagenende f. 72′. — Notation: flüchtige Quadrate.

3. f. 73. (O 45*) 2st. a: [C]onfirma nos. — b: [Q]uem tremit; 3st. unten f. 77′. — f. 73′ 3st. c: [E]t honore. — Vgl. oben f. 4 (Nr. 3). — Notation. T. in a: Neumen; in b: erst Neumen, dann Quadrate; Du. in a und b: Quadrate; die 3 Stimmen in c: breite Rhomben.

4. f. 74. 3st. Organum ohne Text. Zu ergänzen ist: (O 5) (℟) Gaude. (℣) Gabrielem. Gloria. = unten f. 94 mit Text. — Vgl. oben f. 7′ (Nr. 4). — Notation. T. des ℣ und Gl.: Rhomben; T. des ℟ und die Oberstimmen: Quadrate.

5. f. 74′. 3st. Motette ohne Text; partiturmässig geschrieben. Zu ergänzen ist [Motette Nr. 69] Serena virginum. T. Manere (aus M 5): 3 li |. — = unten f. 92 mit Text; vgl. unten die Konkordanz. — Vgl. oben f. 9′ (Nr. 5). — Notation. T.: Quadrate; Oberstimmen: Rhomben.

6. f. 76′. 3st. Sanctorum meritis. In welchem Zusammenhang diese singuläre 3st. Komposition des Hymnus Chev. Nr. 18607 mit dem sonstigen Inhalt von Lo A steht, ist nicht ersichtlich. Für den T. sind die beiden mir bekannten Melodien des Hymnus (vgl. Hymni, Ed. Sol., S. 119 und Victoria, Op. omnia,

Digitized by Google

ed. Pedrell, 5, 79) nicht benutzt. Über den Anfang „Sanctorum meritis" Lo Ha 7, 46 vgl. unten. — Notation: ganz in schlechter Quadratnotenschrift.

f. 77 ist frei.

7. f. 77'. 3 st. (O 45*) (℣ des ℟ Confirmatum.) Quem tremit. 2 st. oben f. 73. — Vgl. oben f. 4' (Nr. 3). — Notation: gute Quadratnotenschrift.

f. 78 Acc. III—IV, f. 78' und das folgende Blatt sind frei; f. 78 Acc. IV ist vom Ex-Libris des Kapitels von Beauvais bedeckt.

Trotz der verschiedenartigen Schriftzüge und der offenbar mangelnden Übung des oder der Notenschreiber in der Aufzeichnung von mehrstimmigen Werken ist für Nr. 1—5 die genaue Folge dieser Werke im Officium beibehalten, für das somit dieser Teil der Handschrift ein Supplement bilden sollte. Leider fehlt die Fortsetzung für Nr. 6—9 und 11—14 des Officiums, die sich, wie oben S. 235 ff. ausgeführt, bisher noch nicht für alle Stücke aus anderen Handschriften ergänzen lässt.

3. Lo A 2. Teil f. 79—94 + x: 1 4- und 3 3 st. Organa, 5 3 st. Conductus und 3 3 st. Motetten meist aus dem Notre Dame-Repertoire.

Vgl. oben S. 232. Durch das Ausschneiden der Miniaturen sind die Kompositionen mehrfach verstümmelt.

1. f. 79. 4 st. (M 1) (Gr.) [V]iderunt. (℣) Notum. = W_1 f. [1]; F f. 1; Ma f. 13'; in W_2 verloren. Komponiert von Perotin. — μ. — Vgl. oben f. 46' (Nr. 11), wo aber der reine liturgische Text durch einen Tropus zum Gr. und eine Prosa im ℣ erweitert ist.
2. f. 82. 3 st. (O 2) (℟) Descendit. (℣) Tamquam. = W_1 f. 85'; F f. 14; W_2 f. 7'. — μ. — Vgl. oben f. 34' (Nr. 9), wo ebenfalls ℟- und ℣-Text tropisch umgedichtet sind und eine Prosa sich anschliesst.
3. f. 83'. 3 st. (O 37*) Cristus manens. = oben f. 71'; F f. 20'; Sens f. 2 1 st. mit Angabe ‚cum organo'. — Vgl. oben f. 3 (Nr. 2).
4. f. 84'. 3 st. [Motette Nr. 359] [Veni] doctor previe. T. unbezeichnet; zu ergänzen: Veni sancte u. s. f. (℣ von M 27). = oben f. 69; F 1, 16. — τ; μ. — Vgl. oben f. 2 (Nr. 1).
5. f. 86'. 3 st. (Conductus) [Sal]vatoris hodie. = W_1 f. 95; F f. 201; Ma f. 111'; W_2 f. 31. Komponiert von Perotin; vgl. oben S. 98. — Nur Strophe 1. — τ; μ. — Vgl. oben f. 49 (Nr. 14).
6. f. 87'. 3 st. (Conductus) [Pr]esul nostri temporis. = W_1 f. 72; F f. 211; Ma f. 115; W_2 f. 92. — τ.
7. f. 88'. 3 st. (Conductus) Dic Christi veritas. = W_1 f. 73; F f. 203; Ma f. 114; W_2 f. 33; Stuttg. f. 31'; Carm. bur. Nr. 93—94. — Nur Strophe 1. — τ. — Vgl. die Ausführungen oben S. 98.
8. f. 89'. 3 st. (Conductus) [Re]legentur ab area. = W_1 f. 96'; F f. 202'; Ma f. 109'; W_2 f. 34'; Oxf. Add f. 80. — Nur Strophe 1. — τ. — Vgl. oben S. 40.

Digitized by Google

9. f. 90. 3 st. (Conductus) Transgressus legem. = W_1 f. 101'; F f. 214; Ma f. 110'; W_2 f. 116. — Nur Strophe 1. — τ. — Vgl. oben S. 40.

10. f. 91. 3 st. [Motette Nr. 532] Agmina milicie. Lo A schreibt die Motette Conductus-artig partiturmässig und legt ebenfalls Conductus-artig den Oberstimmentext irrig unter die T.-Stimme unter, obwohl der T. [Agmina, aus M 65*] korrekt modal: 3 li | 2 si | geschrieben, also nicht zum Vortrag mit dem Oberstimmentext eingerichtet ist. — Der Text stammt nach H. d'Andeli vom Kanzler Philipp. — Vgl. Näheres über die vielgestaltige Überlieferung (2 st. Melisma St. V Nr. 40; Motettenformen [532—537]: F 1, 24; W_2 1, 1 und 1, 13; St. V f. 258; Lo B f. 45; Ba Nr. 6; Cl Nr. 28—29; R f. 199; Theor.-Cit. — τ; μ) oben S. 107 f. und Bd. II.

11. f. 92. 3 st. [Motette Nr. 69] [Sere]na virginum. Wie die vorhergehende Motette aufgezeichnet. T. [Manere, aus M 5]: 3 li |. — Hughes-Hughes l. c. S. 253 liest den 1. erhaltenen Buchstabenschaft irrig: *i* und ergänzt irrig: ‚[? Mar]ia'. — Qu.: Manere Nr. 6—9 2 st. W_1 Nr. 16—19; F Nr. 42—45; das erste ferner = Illi Nr. 3 (aus M 50) W_2 f. 83. Die Motette mit 3 Oberstimmen W_1 f. 13; F f. 235 (4 st.); mit 2 Oberstimmen wie hier auch Ma f. 119' und Lo A oben f. 74' (3 st.) ohne Text; identisch [70] Manere vivere 2 st. W_2 2, 39. — τ. — Vgl. oben f. 9' (Nr. 5).

12. f. 94. 3 st. (O 5) (℟) [G]aude Maria. (℣) Gabrielem. Gloria. = oben f. 74 ohne Text. — Vgl. oben f. 7' (Nr. 4). — Vielleicht lässt die etwas dickere Schrift dieses Organums darauf schliessen, dass das Hauptcorpus des 2. Teils nur von Nr. 1—11 gebildet wird.

f. 94' schliesst mit ‚Gloria patri'. Die Fortsetzung fehlt. Wie viel hier ursprünglich folgte, ist unbekannt.

Mit wenigen Ausnahmen (Nr. 3; ferner eventuell Nr. 4 und 12) stammen alle diese Werke — von denen Nr. 3, 4, 11 und 12 auch am Ende des 1. Teils des Codex stehen — aus dem Notre Dame-Repertoire, aus dem also diese Sammlung eine kleine Zahl von 3- und 4 st. Stücken für das Neujahrs-Officium (Nr. 3—5, 11, 12; ferner Nr. 1—2) bezw. für anderweitigen Vortrag in der gleichen Festzeit (Nr. 8—9) oder sonstige Verwendung (Nr. 6, 7 und 10) in Beauvais auswählt. Alle 3 Arten der mehrstimmigen Musik des Notre Dame-Repertoires (Organa, Conductus und Motetten) sind in ihr vertreten; von berühmten Autoren wie Perotin und Philipp sind bisher mindestens 2 bezw. 1 Werk in ihr sicher nachzuweisen (Nr. 1, 5 und 10).

Das 4 st. Organum Nr. 1 und das 3 st. Nr. 2, dem Nr. 12 im Bau ganz homogen ist, sind unverändert. Von den Conductus Nr. 5 und 7—9, die in ihrer vollständigen Gestalt im 1. Teil 3 st. und im 2. 2 st. sind, ist nur der 1. (3 st.) Teil aufgenommen. Vom Conductus Nr. 6 ist in allen bisher bekannten Quellen nur die 1. Strophe überliefert. Die Form der Motette Nr. 4 ist in Lo A und F identisch. Die von Philipp gedichtete Motette Nr. 10 erscheint in Lo A in der gleichen vollstimmigen alten Form wie in F und W_2. Die Motette Nr. 11 ist wie in Ma der ältesten 4 st. Form gegenüber durch Fortlassen des Qua. reduziert.

Digitized by Google

So bietet — da auch Nr. 12, das vollständiger, wenn auch ohne Text, bereits Lo A f. 74 erhalten ist, hier nicht neu ist, — der 2. Teil von Lo A zwar nichts musikalisch Neues; aber als Beweis, wie vielseitig die Anregungen des Pariser Centrums bezüglich der Pflege der mehrstimmigen Musik auf eine kleinere nordfranzösische Kulturstätte wie Beauvais wirkten und wie verständnisvoll man hier dem Pariser Vorbild nachstrebte — die musikalischen Formen der Werke des 2. Teils sind durchweg gut —, ist auch dieser Teil von hohem Interesse. Ob er in Beauvais selbst geschrieben ist, kann zweifelhaft sein, da seine vortreffliche Quadrat-Notation von dem unsicheren Schwanken in der Notation der mehrstimmigen Werke des Schlusses des 1. Teils sehr stark absticht. Auch die auffällige Abweichung dieser Aufzeichnung von der sonst üblichen Art in der Motetten-Aufzeichnung scheint mir dem nicht zu widersprechen, da sie sich leicht aus dem Bestreben erklärt, durch die sonst nur für Motetten mit organalem T. wie ‚Veni', hier aber überall verwendete partiturmässige Aufzeichnung, in der freilich der Text unter die Motetus-, nicht unter die T.-Stimme hätte gesetzt werden müssen, Sängern, die mit dem Motettenvortrag nicht sonderlich vertraut sind, den Vortrag der Motetten zu erleichtern.

IX. Der Pariser Kanzler Philippus († 1236) und der Pariser Bischof Wilhelmus als Motettendichter; weitere Motetten in London Br. M. Eg. 274 (Lo B).

Eine gesonderte Betrachtung verdienen eine Reihe von Quellen, die das dichterische Schaffen des 1236 gestorbenen Pariser Kanzlers Philippus überliefern. Die wichtigsten sind: Codex F, in dem eine grosse Zahl von Conductustexten Philipps und die 2 einzigen bisher Philipp sicher zuzuschreibenden Motettentexte anonym stehen; weiter die Sammlung von Conductus und Motetten in London Br. M. Egerton 274, die die Überschrift trägt: „Incipiunt dc̄a (dicta *oder* dictamina) magistri Ph' quondam cancellarii Parisiensis"; endlich die Sammlung von Conductus-Texten in Darmstadt 2777, deren Überschrift lautet: „Ista sunt dicta cancellarii Parisiensis". Einzelne Werke werden Philipp ferner von Henri d'Andeli (die Motette Nr. 532 „Agmina milicie"), von Salimbene (die Motette Nr. 231 „Homo quam sit pura" und eine Reihe weiterer Texte) und in einigen unten näher genannten Handschriften zugeschrieben. Da bisher noch keine kritische Untersuchung des gesamten Materials, das für die Frage nach dem Umfang von Philipps dichterischem Schaffen in Betracht kommt, in Angriff genommen ist, beschränke ich im folgenden die Untersuchung nicht auf Philipps Motettentexte, sondern versuche den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnis über die Zahl und die Überlieferung von Philipps Dichtungen in ganzem Umfang klarzulegen.

Die spärliche ältere Literatur über die wenigen bekannten Daten aus Philipps Leben, über seine beachtenswerte theologische literarische Wirksamkeit, über die Sammlungen seiner zahlreichen Predigten und über seine Tätigkeit als Pariser Kanzler,

Digitized by Google

in der er mit seinen Kämpfen gegen die Pariser Universität und die Dominikaner die lebhaftesten Diskussionen hervorrief, ist u. a. von P. Meyer, Romania 1, 1872, 193 ff., angegeben; vgl. ferner namentlich Dreves l. c. Noch Daunou, der Philipp 1835 ein Kapitel in der Histoire littéraire 18, S. 184 – 191, widmete, weiss von seinen dichterischen Werken gar nichts und fällt über die literarische Tätigkeit dieses Mannes, dessen Dichtungen sich der allerweitesten Verbreitung erfreuten und der, wie gegenwärtig wohl allgemein anerkannt wird, eine der bedeutendsten literarischen Persönlichkeiten dieser Zeit ist, das merkwürdige Urteil: „Ses ouvrages n'ont pas joui, même de son temps, d'une réputation fort brillante" (S. 189).

Die bemerkenswertesten neueren Aufsätze über Philipp als Dichter sind folgende:

P. Meyer's Beschreibung der Handschrift Lo B (zuerst 1866 erschienen), sein Aufsatz über Philipp und Henri d'Andeli, der auf Philipps Tod ein warm empfundenes, an positiven Mitteilungen allerdings nicht sehr ergiebiges Dit dichtete (Romania, 1, 1872, S. 190 ff.), und weitere Notizen P. Meyer's Romania 7, 1878, S. 100 f.;

R. Peiper's Untersuchungen über einige lateinische Texte Philipps im Archiv für Lit.-Gesch. 1878, 7, S. 409 ff., die leider Paul Meyer's Aufsätze nicht berücksichtigen;

B. Hauréau's Studien über verschiedene Dichtungen Philipps, die zerstreut besonders in folgenden Werken Hauréau's vorliegen: Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin (1882; zuerst erschienen Not. et Extr. 4°, 28, 2, 1878), Des poèmes latins attribués à St. Bernard (1890; zuerst erschienen Journ. des Savants 1882) und: Notices et Extraits de quelques Manuscrits latins de la Bibl. Nat. 8°, 1, 1890 (S. 363 ff. über Paris lat. 8433) und 6, 1893 (S. 334 über Paris n. acq. lat. 1544; zuerst erschienen Not. et Extr. 4°, 32, 2, S. 87 ff., 1888 und ib. 31, 1, S. 312 f., 1886) — über Philipps Verhältnis zum Papst und seine theologischen Werke machte Hauréau 1865 (Not. et Extr. 4°, 21, 2, S. 183—194) beachtenswerte Mitteilungen —;

F. W. E. Roth's Abdruck der Texte der Darmstädter Handschrift (Romanische Forsch. 6, 1891, S. 444—458), der freilich keinerlei Kommentar aufweist, nicht einmal den Namen des in der Überschrift der Textsammlung dieses Codex nur „Cancellarius Parisiensis" bezeichneten Dichters ergänzt — der Kanzler kann kein anderer als Philipp sein; vgl. auch Gröber, Grundriss 2, 1, S. 338 — und von den Literarhistorikern noch kaum beachtet scheint;

G. M. Dreves' Erörterungen über Philipp als Verfasser einer Anzahl von Texten Anal. hy. 20 und 21 passim (1895; vgl. die alphabetische Liste der hier abgedruckten Texte Philipps Anal. hy. 50, 529 ff.), Erörterungen, in denen die Aufsätze Meyer's und Hauréau's z. T. benutzt, aber die Angaben Peiper's und leider auch die Textedition Roth's nicht berücksichtigt sind, was besonders bezüglich der letzteren zu bedauern ist, da sie für 26 Texte, die Dreves fast sämtlich aus anderen Quellen in diesen 2 Bänden abdruckt, Philipp als Verfasser bezeugt, während Dreves zu weitschweifenden, z. T. vagen Vermutungen greift, um die Zahl von Philipps Dichtungen über die Zahl der ihm als historisch beglaubigt bekannten oder von ihm dafür angesehenen zu erweitern;

endlich Dreves' kurze Biographie des Kanzlers und sein auf grund umfassenderer, wenn auch hier noch keineswegs erschöpfender Literatur-Heranziehung

Digitized by Google

erneuter, von Irrtümern jedoch nicht freier Versuch, den Umfang von Philipps dichterischem Schaffen festzustellen, mit dem Abdruck weiterer irrig als „ungedruckt" bezeichneter Texte Philipps Anal. hy. 50, 528 ff. (1907; teilweis abgedruckt in: Dreves und Cl. Blume, Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung 1909, 1, 299 f.; vgl. ferner ebendort 2, passim, und Dreves, Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern 1908, 103 ff.).

Weitere eingehendere Untersuchungen über Philipps Dichtungen sind mir nicht bekannt. Über Philipp als Theologen handelten neuerdings u. a. N. Valois, Guillaume d'Auvergne, 1880, und Le Coy de la Marche, La chaire française au 13. siècle, ² 1886.

Philipp war der natürliche Sohn des Pariser Archidiakonus Philipp (Valois S. 34). Woher sein Beiname „de Grève" stammt, der bisher in keiner zeitgenössischen Quelle nachgewiesen ist, mit dem er aber in der neueren Forschung seit Fabricius, der ihn (Bibl. lat. Ausg. 1858, 2, 101 und 3, 278 f.) „Philippus de Greve, de Grevia *oder* Grevius" nennt, allgemein bezeichnet wird, scheint auch den französischen Forschern unbekannt (vgl. P. Meyer, Romania 1, S. 192 Anm. 7, und Héron l. c., S. LXIII); Dreves bringt ihn vermutungsweise „mit der Pfarre St. Jean en Grève (S. Johannis in Gravia)" in Paris, „deren Kirche 1800 niedergelegt ward, um dem Hotel de Ville Platz zu machen", in Verbindung (l. c. S. 528 und S. 299). 1218 (Valois ib.; Dreves l. c. gibt andere Daten an) wurde er Kanzler der Pariser Kirche. Er starb in der Weihnachtszeit 1236 (vgl. über die differierenden Tagesdaten Valois ib.). Die verbreitete irrige Angabe von 1237 als Todesjahr leitet sich aus der falschen Deutung einer Angabe Alberichs von Trois-Fontaines her (Monum. Germ. Script. 23, 940), der Philipp mehrfach erwähnt, u. a. seinen Tod „in die nat. dom." an der Spitze der Nachrichten über das Jahr 1237 berichtet; da Alberich aber nicht Neujahr, sondern Weihnachten als Jahresanfang setzt, ist auch hier das Jahr 1236 gemeint, das als Todesjahr Philipps auch aus anderen Quellen feststeht.

Der normännische Dichter **Henri d'Andeli** nennt in seinem kurz nach Philipps Tod geschriebenen Dit auf den ihm auch persönlich nahestehenden Kanzler, das P. Meyer (l. c.) und A. Héron (Oeuvres de H. d'Andeli, Paris 1881, S. 31 ff.) unter dem Titel „Le Dit du Chancelier Philippe" edierten, eine Anzahl Werke, die Philipp zum Preis Gottes und der Heiligen schrieb. Er richtet seine Fürbitte für Philipp zunächst an Christus, der Philipps Seele gnädig aufnehmen möge; denn:

„Ta chançon chanta bien et lut; Tant com il pot, tant com li lut,
A ta viele viela." (V. 119—121).

Mit ähnlichen Worten kann der Dichter sich dann auch an die Jungfrau wenden:

„Car il fist de toi maint conduit.
De toi mie ne se taisoit, Mais sovent biaus dis en faisoit
Et en romans et en latin. Totes hores, soir et mat[in],
Plus biau qu'autres te s[alua]" u. s. f. (V. 142—147).

Unter den Heiligen verehrte Philipp besonders die hl. Katharine:

„Ha! dame sainte Katerine, Virge pure, martire fine,

Digitized by Google

Lou Chancelier n'oblie mie — Car molt te tenoit a s'amie.
Si bien, si bial, de toi parla — Nus n'en seüst dire par la
Ou il en dist, ne si tres bien. — Un condut ou il ne faut rien
Fist: *Agmina milicie* — Que li cler n'ont mie oblié." (V. 169–178).

Von „[Tu]it li saint et totes les saintes" heisst es dann wieder allgemein:

„[De] vos dist il paroles maintes;
[Cuer] et cors vos abandona — [Et de v]os œvres sermona,
[Et de vos parla] mex que nuz." (V. 180—183).

Ebenso lässt Henri Philipp selbst auf seinem Sterbebett sprechen:

„Dex, tes jugleres ai esté — Toz tens, et yver(s) et esté.
De ma viele seront rotes — En ceste nuit les cordes totes,
Et ma chançons dou tout faudra;
. . . . . — De mes pechiez me fai pardon:
Toz jors t'ai en chantant servi" u. s. f. (V. 45—49, 52—53).

Ausdrücke wie *viele* und *jugleres*, die wohl kaum als Zeugnis für die Verwendung von Saiteninstrumenten im Gottesdienst gelten können, sind als poetische Licenzen zu betrachten, ebenso wie der nicht korrekte Ausdruck *condut* als Bezeichnung der Motette „Agmina". Die übrigen Angaben Henri's sind wörtlicher zu fassen und finden in den anderen Quellen ihre Bestätigung. Philipps Lieder auf Christus und die Jungfrau und seine Predigten sind zahlreich erhalten; die Katharinen-Motette „Agmina" blieb in der Tat eine der verbreitetsten Motetten; nur Marienlieder in französischer Sprache sind Philipp bisher noch nicht zuzuweisen, da von seinen Dichtungen „en romans" bisher nur der Text „Li cuers se vait de l'oil plaignant" (vgl. unten) bekannt ist.

Ob Philipp die von ihm gedichteten Texte auch selbst komponierte, geht aus Henri's Worten nicht hervor. P. Meyer (l. c. S. 199 f.) ist aus wenig stichhaltigen Gründen geneigt diese Frage zu bejahen. Indes ist für mindestens ein Werk Philipps Perotin als erster Komponist bekannt, da die Angabe des gut unterrichteten englischen Anon. IV (C. S. 1, 342), dass Perotin „simplices conductus ... sicut *Beata viscera*" komponierte, mit grösster Wahrscheinlichkeit auf den 1st. mehrfach erhaltenen Conductus Philipps: „Beata viscera Marie virginis, cujus ad ubera" (Nr. 10 in Da 2777; vgl. oben S. 124) zu beziehen ist; es ist anzunehmen, dass das Gleiche auch bei weiteren Texten Philipps der Fall war. Die im folgenden zu erörternden Nachrichten Salimbene's sagen für die Frage, wer die zu Philipps Lebzeiten für seine Dichtungen in Frankreich geschaffene Musik komponierte, nichts aus.

Über die Person des Dichters des „Dit du Chancelier Philippe", der seinen vollen Namen am Ende selbst nennt („Cest dit fist Hanris d'Andeli", V. 261), sei erwähnt, dass die Annahme, er sei identisch mit dem 1259 im „Regestrum visitationum" des Erzbischofs Odo von Rouen (ed. Bonnin 1852, S. 334) genannten normännischen Kleriker Henricus de Andeliaco (Héron, S. XX f.), durch die von F. Augustin (Sprachliche Untersuchung über die Werke H. d'Andeli's, Marburg 1885; Ausg. u. Abh. aus d. Geb. der roman. Phil., 44, 1886) geäusserten Zweifel, die sich auf einige sprachliche Diskrepanzen zwischen diesem Dit und 3 anderen sicher von dem normännischen

Digitized by Google

Dichter verfassten Werken stützen (S. 10 ff.), nicht erschüttert scheint.[1]) Die einzige Handschrift, die für das Dit auf Philipp bisher bekannt ist, ist der Codex London Br. M. Harl. 4333 s. XIII (vgl. P. Meyer l. c. S. 206 ff.).

Die vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus interessanteste literarische Quelle ist die in den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts verfasste, bis 1287 reichende Chronik des 1221 geborenen Parmenser Franziskaners **Salimbene**, deren ältere unvollständige Ausgabe in den Monum. hist. ad prov. Parmens. et Placentin. pertinentia III (1857) jetzt durch die Neuausgabe von O. Holder-Egger in den Monum. Germ. Scriptores Bd. 32 (bisher erschienen Teil 1 und 2, 1905 und 1908) antiquiert ist.

Aus den ausführlichen Nachrichten, die Salimbene zum Jahr 1247 über den auch als Musiker hervorragenden Franziskaner Heinrich von Pisa gibt, den „magister in cantu" Salimbene's während dessen Aufenthalt in Siena 1241—1243, sind hier folgende Stellen zu citieren (S. 182 f.):

„Multas cantilenas fecit frater Henricus et multas sequentias."

„Nam illam litteram fecit et cantum *Christe deus, Christe meus, Christe rex et domine* ad vocem cujusdam pedisseque, que per majorem ecclesiam Pisanam ibat cantando *E s'tu non cure de me, e no curaro de te.*" — Beide Texte sind sonst unbekannt. Der lateinische Text fehlt bei Chevalier; über den italienischen vgl. G. Carducci, Cantilene e Ballate, 1871, S. 38, und Gnaccarini, Indice delle antiche rime volgari ... della bibl. Carducci 1, 1909, S. 196 (Coll. di opere inedite o rare 98).

„Item illam cantilenam fecit, litteram cum triplici cantu, scilicet *Miser homo cogita facta creatoris*" (diese 3 st. Komposition ist ebenfalls unbekannt).

„Item cantum fecit in illa littera magistri Phylippi cancellarii Parisiensis, scilicet *Homo quam sit pura michi de cura.* Et quia, cum esset custos et in conventu Senensi (vgl. oben) in infirmitorio jaceret infirmus in lecto et notare non posset, vocavit me, et fui primus, qui eo cantante notavi illum cantum." — Da es sich bei diesem Text Philipps um die der Clausula: Latus Nr. 4 (aus M 14) W_1 Nr. 56 und F Nr. 104 angepasste Motette Nr. 231, also nicht um eine zu frei dazu zu schaffender Komposition bestimmte Dichtung, sondern um eine syllabische Textanpassung an eine ältere Komposition handelt, ist diese Mitteilung Salimbene's auffällig. Jedenfalls ist die einzige erhaltene Komposition dieses Textes (F 1, 11) mit dem älteren Melisma, das auch als Quelle für Nr. 232 Stupeat natura (W_2 2, 49; Oxf. Add f. 129; Tort) diente, identisch, also nicht der „cantus" Heinrichs von Pisa, der wohl auch gar nicht in der in Italien keinen Boden fassenden Motettenform komponiert war, sondern lediglich dem Text eine neue 1 st. Melodie gab. Über Textdrucke vgl. oben S. 104. —

„Item in illa alia littera, que est cancellarii similiter, cantum fecit, scilicet *Crux de te volo conqueri,* et *Virgo tibi respondeo,*" — Für diesen oft überlieferten, von

[1]) Über die musikalisch interessante Stelle in Henri's „Bataille des VII arts" V. 174—185 (Héron S. 49 f. und 77) vgl. Héron S. 154 ff. Über musikalisch interessante Nachrichten aus Odo's Tagebuch vgl. die (diese Quelle nicht erschöpfende) Studie von P. Aubry, La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIII. siècle d'après le „Journal des visites pastorales" d'Odon Rigaud (Merc. Mus. 2 und separat Paris 1906).

Digitized by Google

späteren Quellen auch dem hl. Bernhard und Jacopone von Todi zugeschriebenen Dialog der Jungfrau Maria mit dem Kreuz ist der „cancellarius Philippus" auch in **Wien 883** (ol. Camp., s. 14.—15.) f. 79' als Verfasser angegeben. Der Text ist bisher ganz oder teilweise aus mindestens 9 mittelalterlichen Handschriften bekannt: 1) F f. 439 mit 1 st. Melodie; 2) Wien 883 l. c., Philipp zugeschrieben; 3) Chartres 341 (s. 14.) f. 29; 4) Codex Rehding. S. IV 3a 48 (s. 14.) f. 39; 5) Paris lat. 673; 6) München lat. 675 (s. 15.) f. 123; 7) Tours 348 (s. 15.) f. 225, Bernhard zugeschrieben; 8) in dem Jacopone-Codex Paris it. 559 (s. 15.) f. 108 (im Codex korrekt „Crux", nicht „O crux", wie Mazzatinti, Manoscritti ital. delle Bibl. di Francia 2, 178 angibt, beginnend); 9) in dem Jacopone-Codex Bergamo Bibl. Civica *Δ*. 7. 15 (s. 15.). 3 weitere Handschriften sind Copien bekannter Vorlagen: 1) Paris Maz. 996 (902) f. 141 (s. 15.—16.), vgl. Hauréau, Bern. S. 26; 2) Paris it. 607 (s. 17.; nach Foresti, Giorn. stor. della lett. it. 44, 1904, 352 höchstwahrscheinlich eine Copie nach der Jacopone-Ausgabe von Benaglio 1514) f. 121 (Mazzatinti l. c.); 3) Verona Bibl. Comm. 63 [1212], f. 275, Copie des Codex Bergamo s. 17. nach: A. Moschetti, I codici Marciani contenenti laude di Jacopone, 1888, 90 ff. (vgl. ferner G. Biadego, Cat. descr. dei Manoscr. della B. C. di Verona, 1892, S. 36 und Foresti l. c. 356 ff.; die Vermutung, dass die irrige Angabe Chevalier's, Ch. 4014, „Verona, com. 275" [ebenso wie analoge Angaben bei Ch. 2075, 4146, 9542, 19416, 19418 und 21347] statt der Signatur des Codex nur die Seitenzahl nennt, bestätigte mir eine freundliche Auskunft des Herrn Biadego in Verona); 4) ob „Crux" auch in Bergamo *Σ*. 5. 26., ebenfalls einer Copie aus Bergamo *Δ*. 7. 15. (Foresti l. c. 357), mitkopiert ist, ist mir unbekannt. — Die 1 st. Melodie des Codex F scheint nirgends sonst überliefert. In den von mir eingesehenen Codices Nr. 2, 6 und 8 steht nur der Text, ebenso in Nr. 3 und 7 laut freundlicher Auskünfte der Herren Jusselin in Chartres und Collon in Tours; das gleiche ergeben für die übrigen Codices anscheinend die Literaturangaben bezw. das Alter der Codices. — Vgl. zur Lit. u. a. Peiper l. c. 418; Hauréau, Bern. S. 26 und 57 f.; Anal. hy. 21, 20 ff.; A. Tenneroni, Inizii di antiche poesie ital. 1909, S. 90; Dreves-Blume, Hymnendichtung 1, 1909, 303 f.; Chev. 4014, (12846) und 21902, wo weitere Drucke, darunter alte Jacopone-Ausgaben, angegeben sind. —

„et *Centrum capit circulus,*" — Textdruck: Anal. hy. 20, 88 aus F, wo es f. 357 2 st. steht; ferner Dreves-Blume, Hymnendichtung 1, 302. Trotz des vorhergehenden Singulars „littera" wird allgemein, wohl mit Recht, angenommen, dass Salimbene auch diesen und den folgenden auch sonst als ein Werk Philipps bezeichneten Text als Werke Philipps ansah. —

„et *Quisquis cordis et oculi.*" — Dieses ebenfalls ungemein verbreitete Lied, dessen Inhalt der Streit zwischen Herz und Augen ist, in dem „die Augen die ihnen vorgehaltene Schuld auf das verführte Herz selbst zurückfallen lassen", ist in lateinischer Fassung, „Quisquis" oder „Si quis" beginnend, aus mindestens 20 Handschriften bekannt. Mit der gleichen 1 st. Melodie überliefern es: 1) F f. 437', 2) Lo B Nr. 7, ebenfalls ein Beweis für Philipps Verfasserschaft, und 3) Paris lat. 8433 f. 46; ferner steht es 4)—7) in Paris lat. 3718, 11867, nouv. acq. lat. 456 und 1544; 8) in Tours 136 (s. 13.) f. 127'; 9) in Madrid, Kgl. Privat-Bibl. 2 N 4 (s. 13.), vgl. Ewald, Neues Archiv 6, 349; 10) in München lat. 14343 (s. 14.) f. 155 (nur der Text; bisher

Digitized by Google

unbekannt); 11) im Codex Rehding., vgl. oben S. 248; 12)—20) in 7 von Th. Wright, W. Mapes 1841 S. 93 und 2 weiteren von Hauréau, Not. 1, 365 genannten englischen Handschriften. Dreves' Angabe Anal. hy. 21, 115: „Paris lat. 8207" ist ein Versehen statt 8433. Die Angabe „Tours 124 f. 16'" bei Ch. 33475 ist, wie der Katalog von Tours (Cat. Dép. 37, 1, S. 78) zeigt und eine freundliche Auskunft von Herrn Collon in Tours mir bestätigte, ein Irrtum, dessen Entstehung noch nicht aufzuklären war. Die von Dreves, Anal. hy. 21, 216, aus Lo B edierte Melodie ist im provenzalischen Agnes-Schauspiel (Rom Chig. C V 151) zum Text: *Seyner mil gracias ti rent* verwendet; vgl. u. a. Jahrb. Peters 12, S. 31. Die französische, das Metrum des lateinischen Originals genau innehaltende Nachdichtung: *Li cuers se vait de l'oil plaignant*, erhalten in Pb[6] (Paris frç. 847 f. 181') und Pb[17], in beiden Codices mit der Melodie des lateinischen Originals, ist nach der Verfasserangabe in Pb[17], dem im 18. Jahrhundert als Chansonnier Clairambault bekannten, dann bis 1876 verschollenen Codex Paris nouv. acq. frç. 1050 f. 191': „Li Chanceliers de Paris" ebenfalls von Philipp; vgl. Rayn. Bibl. Nr. 349 und P. Meyer, Romania 1, 202. Im Register Laborde's, Essai sur la musique 1780, 2, 318, fehlt der die Überlieferung dieses Textes mit der Angabe des Chanceliers als Verfassers anzeigende Stern in der Kolumne des Chans. Clairambault, während er in der Kolumne des verschollenen Chansonnier St. Palaye steht; da aber die Handschrift Paris frç. 12611, die im 18. Jahrhundert aus verschiedenen Quellen, u. a. den Chansonniers St. Palaye und Clairambault, hergestellt wurde und p. 782 ff. Philipps Text enthält, als Vorlage dafür nur den Chansonnier Clairambault nennt (vgl. die Notiz p. 521 der Handschrift), beruht diese Angabe Laborde's (wie viele ähnliche) auf einer Verwechselung oder einem Druckfehler (vgl. P. Meyer l. c. 202). Die von Wright l. c. im Anhang S. 310 aus Paris „7388" (jetzt f. frç. 1169) gedruckte französische Nachdichtung *En may la premiere sepmaine* ist anscheinend von Alain Chartier (vgl. Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 196). Die im wesentlichen in F, Lo B und Paris 8433 übereinstimmende und auch zum französischen Text in Pb[6] und Pb[17] nur geringfügige Varianten aufweisende Melodie kann nicht die von Heinrich von Pisa komponierte sein, sondern ist die Melodie, die der Text schon zu Philipps Lebzeiten in Frankreich erhalten hatte. Zur Lit. vgl. ferner u. a. Ch. 16799 und 33475; Peiper l. c. S. 424 f.; Dreves, Anal. hy. 21, 114; Hauréau, Not. et Extr. 8°, 1, 366 und 6, 334 und 4°, 32, 1, 312 f.; Gröber, Grundriss 2, 1, 376 und 699; Dreves-Blume, Hymnendichtung 1, 304 f. —

„Et in illa sequentia *Jesse virgam humidavit* delectabilem cantum fecit, et qui libenter cantatur, cum prius haberet cantum rudem et dissonum ad cantandum. Litteram vero illius sequentie fecit Ricardus de S. Victore, sicut et multas alias fecit sequentias." — Über die musikalische Überlieferung dieser irrig auch Adam von St. Victor zugeschriebenen Sequenz (vgl. Ch. 9458), aus der ich nur die Melodie in Limoges 2(17) f. 236 kenne, ist mir nichts Näheres bekannt. —

„Item in hymnis S. Marie Magdalene, quos fecit predictus cancellarius Parisiensis, scilicet *Pange lingua Magdalene,* cum aliis sequentibus hymnis cantum delectabilem fecit." — Die Frage nach den von Philipp gedichteten Magdalenen-Hymnen verdient eine eingehendere Untersuchung, als ihr bisher zu teil geworden ist. Offenbar sind Philipps Werk die 15 Strophen, „Pange lingua Magdalene" oder „Collaudemus Magdalene" beginnend (vgl. Ch. 14497 und 3655), die u. a. von Daniel

Digitized by Google

(Thes. hymn. 1, 311 ff.) und von Dreves (Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern, 1908, S. 178) ohne Einschnitt und mit der Schlussstrophe „Gloria et honor deo, cujus prefert gratia" als 16. Strophe schliessend ediert sind. Daniel l. c. S. 313 erwähnt ihre Dreiteilung im Breviar. Sarisb. Die Ausgaben der Predigten des hl. Bernardino von Siena (ich benutzte die Ausgaben Hain 2827, um 1490, und Hain 2828) überliefern als Anhang zum 46. der „Sermones feriales", der „de ardentissimo amore sanctissime Magdalene" handelt, diese 15 Strophen mit Schlussstrophen nach der 5. (Gloria et honor deo, qui paschalis) und nach der 15. und anschliessend die Hymne: Gaude pia Magdalena (Ch. 6895; Mone Nr. 1060; Roth Nr. 385 u. s. f.). Nur die ersten 10 Strophen ohne Einschnitt mit der Schlussstrophe „Gloria et honor tibi, spes vite" überliefert nach Peiper S. 415 die schon oben erwähnte Handschrift Wien 883. Die gleichen überliefert nach Roth (Hymnen S. 136, Nr. 387 und 388) als 2 für verschiedene Tagzeiten bestimmte Hymnen, deren 1. mit „Gloria ... qui paschali" und deren 2.: Aestimavit (Ch. 580) beginnend mit „Gloria ... spes" als Schlussstrophen schliesst, die aus einem Magdalenenkloster der Kölner Diözese stammende Handschrift Darmstadt 952 s. XV. Mone (Hymnen III, S. 417 ff., Nr. 1055, 1056 und 1058) gibt diese ersten 10 Strophen aus Codex Freiburg Nr. 56 s. XV als 3 Hymnen; und zwar als 1. Hymne Strophe 1—4 mit der Schlussstrophe „Gloria ... qui paschalis", als 2. Hymne Strophe 5—7: Pie Christus (Ch. 14915) beginnend mit der Schlussstrophe „Gloria ... spes" und als 3. Hymne Strophe 8—10: Hec a Jesu (Ch. 7532) beginnend mit dem Schlussstrophenfragment „Gloria et honor tibi sit spes unica". Die letzten 5 Strophen: O Maria noli flere (Ch. 13208) beginnend mit der Schlussstrophe „Gloria ... cujus" bilden Mone's Nr. 1059. Der Sinn erlaubt diese Einteilung, die die sonst mehrfach beobachtete Strophengleichzahl der Hymnen zerstört, durchaus. Die Angabe Morel's (Hymnen, S. 273 Nr. 485 c), dass die Einsiedeler Handschriften 80 und 92 s. XIV—XV die Texte Mone Nr. 1056, 1058 und 1059, also die letzten 11 Strophen, „doch verschieden eingeteilt" enthalten, ist nach freundlicher Auskunft des Herrn P. Gabriel Meier in Einsiedeln irrig, da in Einsiedeln 92 keiner dieser Texte und in Einsiedeln 80 p. 352 nur Mone Nr. 1059 (O Maria noli) steht. Eine von Mone benutzte „Handschrift zu Lichtenthal s. XIV" scheint nur die ersten 5 und die letzten 5 Strophen mit je einer Schlussstrophe zu enthalten. Die weitere isolierte Überlieferung der aus 5 + 1 Strophen gebildeten Hymnen (vgl. Daniel, Mone, Morel, Roth und Chevalier l. c.) kann hier ausser Betracht bleiben. Endlich edierte Dreves, ohne eine der eben genannten Quellen zu erwähnen, 1907 Anal. hy. 50, 532 ff. (= Dreves-Blume, Hymnendichtung 1, 1909, 300 ff.) Philipps Hymnen-Cyklus in 3 Hymnen (Ad vesperas, ad nocturnum und ad laudes) zu je 5 Strophen und je einer Schlussstrophe (Gloria ... qui paschalis; ... spes vita; ... cujus prefert) geteilt nach einer Anzahl weiterer Handschriften (10 für den 1. Hymnus, von denen 8 auch den 2. und 5 auch den 3. Hymnus überliefern, darunter der Codex München lat. 14757, in dem sich nach Dreves nur Str. 1—4, 6—10 und die Schlussstrophe „Gloria ... spes" finden).

Die Annahme Peiper's S. 416, der lediglich gestützt auf die nichts Auffälliges bietende Erscheinung, dass die isoliert oft überlieferte Hymne „Gaude pia Magdalena" in den Sermones des Bernardino mit dem Hymnen-Complex Philipps verbunden ist, auch diese Hymne Philipp zuweisen will, ist unbegründet. —

Digitized by Google

„Item de resurrectione domini fecit sequentiam, litteram et cantum, scilicet *Natus, passus dominus resurrexit hodie* (der Anfang ist wohl verderbt; der Text fehlt bei Ch.); secundum vero cantum, qui ibi est, id est contracantum, fecit frater Vita ex ordine fratrum Minorum de civitate Lucensi, melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto." — Diese Sequenz ist weder 1 st. noch 2 st. bisher bekannt. Die Parmenser Ausgabe druckt statt *contracantus* zweimal irrig *concantus*. Neben *cantus fractus* verwendet Salimbene auch den charakteristischen Terminus *cantus melodiatus* oder *modulatus* für mehrstimmige Musik. —

Die folgende sehr lebensvolle Schilderung der liebenswürdigen Musiker-Persönlichkeit des frater Vita, der 1239 in Lucca Salimbene's „magister in cantu" war und häufig zu Heinrichs Melodien den Diskant setzte („semper enim, quando inveniebat aliquem fratris Henrici simplicem cantum, libenter ibidem faciebat secundarium cantum", S. 184) lese man bei Salimbene selbst nach.

Endlich zum Jahr 1250 berichtet Salimbene (S. 442): „Item vitam prelati et subditorum bene describit magister Phylippus cancellarius Parisiensis sub methaphora menbrorum corporis dicens: *Inter menbra singula* ...", worauf die ganze Dichtung folgt. Diese Parabel von Magen und Gliedern überliefert ausserdem Codex Lo B Nr. 3 f. 12—19, ebenfalls ein Beweis für Philipps Verfasserschaft, in derselben 1 st. Fassung, in der sie auch die von Holder-Egger zur Textherstellung nicht herangezogenen Codices St. V f. 255' und Fauv f. 14 überliefern. Den Text druckten A. de Montaiglon (vgl. P. Meyer, Romania, 1, 198 Anm. 2); P. Meyer, Doc. manusc. S. 34; Dreves, Anal. hy. 21, 116 und Holder-Egger l. c. Die Musik ist in der photographischen Ausgabe des Roman de Fauvel zugänglich. Die Parmenser Ausgabe Salimbene's liess den Text aus.

Die übrigen interessanten Notizen Salimbene's über italienische Musiker und die Musik jener Zeit sind hier zu übergehen. (Die von Haberl, Bausteine 3, 27 aus Salimbene citierte, für Tanz und Instrumentalmusik interessante Stelle, die Sammelbände 7, 533 irrig als „Bericht des Adam von Salimbene (1380)" bezeichnet ist, steht S. 44 der neuen Ausgabe. Salimbene's Pisaner Aufenthalt, aus dem hier ein Erlebnis erzählt wird, fällt in die Jahre 1243—1247).

So ist durch Salimbene Philipps Verfasserschaft für 6 Texte bezw. Textcomplexe überliefert, unter denen 3 sind, die auch sonst Philipp zugewiesen werden. 2 davon stehen, wie erwähnt, ebenso wie die von Henri d'Andeli als ein Werk Philipps genannte Motette „Agmina milicie", in Verbindung mit Philipps Namen auch im Codex **London Brit. Mus. Egerton 274** (Lo B), der zuerst von P. Meyer (Documents manuscrits de l'anc. litt. de la France conservés dans les bibl. de la Grande Bretagne, Arch. des missions scientif. et litt., 2. Série, 3, 1866, S. 253 ff. und separat 1871, S. 7 ff.) genauer beschrieben wurde. Einige Ergänzungen zu dieser Beschreibung bieten Coussemaker, L'art harm. (1865) S. 204 f., der u. a. bemerkt, dass 2 Werke 2 st., alle übrigen 1 st. sind; Raynaud, Bibl. des Chans. (Handschrift *Lb*); E. Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften S. 213 ff. (Handschrift *F'*); Dreves, der Anal. hy. 20 und 21 (1895) eine Anzahl Texte und Kompositionen aus Lo B druckt und Anal. hy. 20, 16 ff. und 50 (1907), S. 529 ausführlicher vom Codex spricht; P. Aubry, der den

Digitized by Google

Codex u. a. in Cent Motets 3, 1908 benutzt (Handschrift *Le*) und ib. pl. 9 f. 52' und 53 (Anfang des Motetus: In veritate) phototypisch ediert; und Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. Mus. 1, 1906, 254 und 423 f.; 2, 1908, 193 und 464.

Lo B ist ein kleiner Pergamentcodex (15 : 10,7 cm) von 160 Blättern, dessen Hauptcorpus am Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben ist; Überarbeitungen und Nachträge stammen aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Seine Provenienz ist unbekannt. Sein Inhalt, besonders der 1. und die französischen Chansons des 4. Faszikels, legten die Annahme seiner Entstehung in Frankreich oder in unmittelbarer französischer Einflusssphäre nahe; indes ist es auch möglich, dass er in England begonnen ist, da schon in der ursprünglichen Notation des 1. Faszikels sich graphische Eigentümlichkeiten der englischen Mensural-Notation finden (vgl. unten S. 260). Er wechselte mehrfach seine Besitzer (als solche sind f. 1 und 1' Jacobus Dogimon und hinten nach Hughes-Hughes 2, 464: Jehan Perthuis von Hacquemere genannt); in das British Museum gelangte er zwischen 1832 und 1836 aus Genter Privatbesitz (Nr. 15119 im Katalog der Bibliothek Van de Velde 2, 1832; vgl. Brakelmann in Herrig's Archiv 42, 67 f.). Er besteht aus 2 Vorblättern und 6 Faszikeln (f. 3, 58, 94, 98, 119 und 131 beginnend). Sein Inhalt ist höchst mannigfaltig und bisweilen ungeordnet: teils Poesie in den allerverschiedensten Formen, teils Prosa; die Dichtungen teils mit, teils ohne Musik; die Kompositionen teils 1 st., teils mehrstimmig; die Texte teils lateinisch, teils französisch; teils geistlich, teils weltlich; mehrfach ist der ursprüngliche Inhalt bezw. die ursprüngliche Notation ausradiert (oft trotzdem aber noch lesbar) und das Pergament neu beschrieben. Alles dies in Verbindung damit, dass der Codex wegen seines Taschenformats bequem zu transportieren war, seine kalligraphische Ausstattung in mässigen Grenzen bleibt (doch hat Lo B eine Anzahl Miniaturen) und vielfach an ihm eine starke Abnutzung zu erkennen ist, veranlasste P. Aubry (Cent Motets 3, 38) zu der ansprechenden Vermutung, in ihm einen typischen Vertreter von „manuscrits de jongleurs" zu sehen. Die späteren Überarbeitungen und Nachträge zeigen indes, dass er allmählich immer ausschliesslicher zu religiösen Zwecken Verwendung fand.

Der 1. Faszikel (f. 3—57), der 28 lateinische Texte in 1- oder mehrstimmiger Komposition enthält, umfasst 6 Quaternionen (f. 3, 11, 19, 27, 35 und 50 beginnend) und eine aus f. 43 und dem Ternio f. 44—49 bestehende Lage (vgl. unten). Vorher gehen 2 Vorsatzblätter (vgl. Anal. hy. 20, 17). f. 2 und die 4 Vorderblätter des 1. Quaternio (f. 3—6) weisen eine ältere (wohl bedeutungslose) Foliierung auf: II, IIII, V, VI und VII; die ältere Foliierung „f. I" ist auf f. 1 wohl nur überklebt; „f. III" fehlt. Bei den 2 st. Conductus stehen 3 Accoladen zu 2 Systemen, bei den 1 st. Stücken und den Motetten 5 Systeme auf der Seite; so erstrecken sich die oft sehr umfangreichen Stücke vielfach über eine grössere Anzahl von Blättern. Häufig ist die Notenliniierung unterbrochen, da bei den späteren Strophen der Strophenlieder in der Regel nur der Text aufgezeichnet ist. Eine Reihe von Initialen sind mit figürlichen Miniaturen geschmückt.

Der 1. Faszikel beginnt f. 3 mit der schon oben S. 243 citierten Überschrift: Incipiunt dc̄a (dicta *oder* dictamina) magistri Ph' quondam cancellarii Parisiensis.

Da ein entsprechendes Explicit fehlt, ist nicht evident, wie weit der an die

Digitized by Google

Spitze gestellte Verfassername Gültigkeit haben soll. Die äusserste Grenze bildet der Schluss des 1. Faszikels f. 57, da die f. 58 auf die Conductus- und Motettensammlung zunächst folgenden Tropen und Sequenzen Philipp nicht angehören (die Einbeziehung auch der Kyrie-Tropen Lo B f. 58f. in die Gruppe dieser Texte in Gröber, Grundriss 2, 1, 338 ist irrig). P. Meyer (S. 8) entscheidet sich nicht bestimmt, sondern warnt nur im allgemeinen vor zu grossem Skeptizismus; so scheint er geneigt, den gesamten Inhalt f. 3—57 Philipp zuzuschreiben.

Dreves machte Anal. hy. 20 (1895) einen weiteren Einschnitt bei f. 42 und bemerkt, ohne weitere Gründe anzugeben (S. 17): „Sicher von Philippus ist, was vor f. 42a steht, sicher nicht von ihm, was nach f. 58a folgt, vielleicht von ihm, vielleicht auch nicht, was zwischen diesen beiden Grenzen liegt." So sah Dreves hier Nr. 1—16 als nachweislich, Nr. 17—28, darunter „Agmina" (Nr. 19), dessen Erwähnung bei Andeli er nicht kannte, als „vermutlich" oder „wahrscheinlich" von Philipp verfasste Werke an. Da ein äusserer Einschnitt zwischen Nr. 16 und dem f. 42 mitten auf der Seite beginnenden Nr. 17 nicht vorhanden ist und auch die Schrift nicht wechselt, war für Dreves wohl nur der Umstand bestimmend, dass Nr. 16 das letzte Werk bildete, für das ihm damals aus anderen Quellen Philipps Verfasserschaft bekannt war. Als Dreves dann später den Codex Da 2777, dessen Nr. 1 er irrig mit Lo B Nr. 17 identifizierte, und Andeli's Angabe von Philipp als Verfasser von Lo B Nr. 19 kennen lernte, nahm er Anal. hy. 50 (1907), 529 seine frühere Ansicht zurück und bezeichnete Philipp als Verfasser aller 28 Texte des 1. Faszikels.

Andere Forscher blieben schwankend. So bemerkt z. B. Aubry, Cent Motets 3, 1908, S. 145 in der Erläuterung zur phototypischen Edition von Lo B f. 52′ und 53 über Nr. 26 *In veritate comperi*: „On sait que la présence de ce motet dans le manuscrit *Le* a permis d'en faire l'attribution à Philippe de Grève, le chancelier de l'Église de Paris"; dagegen ib. S. 84 über das gleiche Werk nur: „La présence dans le manuscrit *Le* ... semble autoriser l'attribution ... au chancelier ...", ebenso wie er ib. S. 63 sogar bezüglich der Zuweisung der Motette *Agmina* an den Kanzler, deren Erwähnung bei Andeli ihm ebenfalls unbekannt ist, schwankt.

Von der Motette Lo B Nr. 26 *In veritate comperi* hatte indes schon 1882 W. Meyer festgestellt, dass sie „in einem Fragment in München ... als *motetus episcopi Wilhelmi Parisiensis* angeführt" ist (Ludus de Antichristo, Sitz.-Ber. der Bayr. Akad. der Wiss., Ph.-ph. Kl. 1882, I, 181 = Ges. Abh. I, 329. Das Fragment ist mir nur aus diesem Citat W. Meyer's bekannt). Mit diesem **Pariser Bischof Wilhelmus** ist wohl nicht Guillaume de Seignelay gemeint, der die Würde eines Bischofs von Paris nur 1220—1223 bekleidete, nachdem er 1207—1220 Bischof von Auxerre gewesen war, sondern der häufig „Guillaume de Paris" genannte (Valois S. 3) grosse Theologe und Philosoph Guillaume d'Auvergne († 1249, Bischof von Paris seit 1228), in dessen zahlreichen Werken — nach Valois, dessen Annahmen freilich nicht unwidersprochen geblieben sind, sind von ihm ca. 530 Predigten (l. c. S. 184) und mindestens 22 theologische, philosophische und psychologische Traktate erhalten (S. 194f.) — Dichtungen dieser Art allerdings sonst nicht bekannt sind (Valois kennt ihn als Dichter überhaupt nicht), dessen Verfasserschaft aber ein Werk wie die Motette „In veritate" nicht unwürdig erscheint. So lange kein triftiger Grund die bestimmte Angabe des Münchener Fragments

Digitized by Google

unwahrscheinlich macht oder sie als irrig erweist, ist diese Motette also nicht unter Philipps Werke zu zählen. Der Ausweg, dass damit Guillaume d'Auvergne etwa nur als Komponist der Motette bezeichnet werden sollte, wie das bei analogen Angaben der Fall sein kann, wenn sie Berufsmusiker, z. B. Perotin, betreffen, scheint mir ausgeschlossen.

Damit stellt sich der Annahme, dass auch die 2. Gruppe des 1. Faszikels in Lo B nur Dichtungen Philipps enthalte, ein erster positiver Hinderungsgrund entgegen. Indes stammt die Motette „In veritate", wie auch der Umstand schliessen lässt, dass sie zuerst in F (1, 26) überliefert ist, wenigstens aus Philipps Zeit. Während sich unter den 16 Texten der 1. Gruppe 3 oder 4 (Nr. 3, 7, 16 und vielleicht auch 4) finden, die auch sonst Philipp zugeschrieben werden, findet sich in der 2. von derartigen Werken nur die Agmina-Motette (Nr. 19), die auch in F (1, 24) der Motette Wilhelms benachbart ist.

Weiter enthält die 2. Gruppe, in der mindestens die Hälfte der Texte aus Motetten besteht, die in der ersten Gruppe ganz fehlen, nun aber mindestens 3 Motettentexte, bei denen die Annahme, dass sie der gleichen Epoche entstammen, in der „In veritate" und „Agmina milicie" entstanden, auf Schwierigkeiten stösst.

Nr. 25 ist das in mehreren Handschriften mit „In veritate" verbundene, zu diesem später hinzukomponierte Triplum: In salvatoris nomine, das offenbar erst einer fortgeschritteneren Phase der Motetten-Entwicklung angehört, da die alte in F und W_2 überlieferte Form der Motette nur den Text Wilhelms hat.

Bezüglich der gegen die Advokaten gerichteten Motette Nr. 28: Venditores labiorum, die in Ba Nr. 100 als lateinische Dpm. überliefert ist, weist P. Aubry, Cent Motets 3, 110, auf die Möglichkeit hin, dass sie vielleicht infolge eines Konzilsbeschlusses und einer königlichen Ordonnanz von 1274 die Advokaten-Gebühren betreffend entstanden ist. Er schwankt indessen noch, ob diese späte Entstehung mit der Überlieferung in Lo B in Einklang zu bringen ist. Da sie dem älteren Repertoire in F und W_2 noch fehlt, kann sie, obwohl stilistisch eine frühere Entstehung nicht ausgeschlossen ist, sehr gut erst der Zeit von oder nach 1274 angehören.

Dass ferner auch für die Motette Nr. 18: Laqueus conteritur, die ebenfalls dem Repertoire von F und W_2 noch fehlt, eine spätere Entstehung anzunehmen ist, legt sowohl der Umstand, dass der „Laqueus" bezeichnete Tenor einen längeren Abschnitt des so beginnenden Gr.-V verwendet, nämlich den Abschnitt: Laqueus contritus est et nos liberati sumus, wie das einzige anderweitige Vorkommen dieser Motette in dem späten 7. Faszikel von Mo (7, 301) nahe.

Bei der Motette Nr. 27 „In omni fratre" spricht bisher nur das negative Moment des Fehlens in F und W_2, das hier aber als reines Argumentum ex silentio nicht ausschlaggebend sein kann, für eine etwas spätere Entstehung.

Ein Melisma als Quelle ist bisher für keine der zuletzt genannten 3 Motetten bekannt.

So ist, da Nr. 1—17 lauter Conductus aus Philipps Zeit und Nr. 18—28 sämtlich entweder Rondelli oder Motetten sind, darunter mehrere erst in einem späteren Entwicklungsstadium entstandene Motetten bezw. Motettenformen, auch aus inneren Gründen an der Zerlegung der Texte in 2 Gruppen: Nr. 1—17 und 18—28 (bezw.

Digitized by Google

Nr. 1—16 und 17—28) festzuhalten. Wie für die Motetten Nr. 18, 25, 27 und 28 bleibt damit auch für die Texte Nr. 20—24 und eventuell Nr. 17 die Verfasserfrage vorläufig offen. Letztere sind mit Ausnahme von Nr. 22 (Luto carens), das auch in W_1 und F überliefert ist, hier singulär; innere Gründe, die gegen die Annahme ihrer Entstehung in der älteren Epoche, in der Nr. 22 entstand, sprächen, sind mir nicht bekannt (vgl. auch unten S. 261).

Der Anfang von Nr. 17 *Homo natus ad laborem et avis ad volatum* (Anal. hy. 21, 197) ist mit dem Anfang des Conductus Philipps *Homo natus ad laborem, tui status, tue morem* (Anal. hy. 21, 115), der die Sammlung von Liedern Philipps in Da 2777 eröffnet und mehrfach überliefert ist, gleichlautend. Chevalier Nr. 7976, Hauréau (Bibl. de l'Éc. des Chartes 47, 91), Dreves (Anal. hy. 50, 529 f.) u. a. verwechseln irrig beide Texte. Vielleicht liegt eine beabsichtigte Anlehnung an Philipps verbreiteteres Lied hier vor.

Die 5 zwischen die Motetten Nr. 18—19 und 25—28 in Lo B eingereihten Werke sind sämtlich wie die Werke des 11. Faszikels von F (vgl. oben S. 124 f.) rondeauartig gebaute Lieder. Dreves sah nicht nur die 5 Rondelli von Lo B, sondern, da er ohne Grund alle so gebauten Werke des 11. Faszikels von F als das Werk eines Verfassers betrachtet und unter diesen sich auch das in Lo B überlieferte „Luto carens" befindet, auch alle Rondelli des Schlussfaszikels von F (vgl. Anal. hy. 20, S. 19, 31 und 89 f.; 21, S. 37, Anm. zu Bd. 21, Nr. 41—71, wie statt 72 zu lesen ist; 50, 529) 1895 als „vielleicht" oder „wahrscheinlich", 1907 als sicher von Philipp verfasst an. Mir scheinen beide Schlüsse nicht zwingend. So sind aus Dreves' Liste der Lieder Philipps (Anal. hy. 50, 529 ff.) mindestens die 51 lediglich auf grund der Uberlieferung in F Faszikel 11 hier Philipp zugewiesenen Texte vorläufig zu streichen.

Die 1. Gruppe in Lo B enthält, wie erwähnt, gar keine Motetten, ebenso wie die Sammlung von 26 Liedern Philipps in Da 2777, die merkwürdigerweise kein einziges Stück mit Lo B gemeinsam hat. Somit sind die beiden einzigen Motetten, die Philipp bisher sicher zuzuschreiben sind, die von Salimbene genannte Passionsmotette [231] Homo quam sit pura, die ein Melisma als Quelle hat, und die von Andeli genannte Katharinen-Motette [532] Agmina milicie, deren Entstehung noch zweifelhaft ist. Die Feststellung, dass die 2. Gruppe der Lieder in Lo B als Ganzes mit Philipp nichts zu tun hat, hat zur Folge, dass 2 dichterische Gattungen, die öfter, bisweilen in grossem Umfang, mit Philipps dichterischer Tätigkeit in Verbindung gebracht sind, aus Philipps Oeuvre ausscheiden: 1) definitiv: Motetten wie Nr. 18, 25 und 28 und wahrscheinlich auch 27 aus chronologischen Gründen und Nr. 26, als deren Verfasser Bischof Wilhelm bekannt ist; 2) vorläufig: die zahlreich erhaltenen sogenannten Rondelli.

Die 1. Gruppe bilden folgende 16 bezw. 17 Lieder Philipps, musikalisch in Conductus-Form, Nr. 2 und 16 2 st., die übrigen 1 st. (mit Angabe der Drucke der Texte in den Anal. hy.):

1. f. 3 Ave gloriosa virginum regina (10, 89; vgl. 20, 170) — 2. f. 7′ 2 st. O Maria virginei (20, 141) — 3. f. 12 Inter membra singula (21, 116) — 4. f. 20 Homo vide que pro te patior (21, 18) — 5. f. 20′ O mens cogita (21, 97) — 6. f. 22′ Homo

Digitized by Google

considera (21, 93) — 7. f. 24′ Quisquis cordis et oculi (21, 114) — 8. f. 25′ Nitimur in vetitum (21, 106) — 9. f. 26′ Pater sancte dictus Lotharius (21, 173) — 10. f. 27′ Cum sit omnis caro fenum (21, 95) — 11. f. 28′ Veritas equitas largitas (21, 127) — 12. f. 36 Minor natu filius (21, 196) — 13. f. 37′ Vitia virtutibus (21, 118) — 14. f. 38′ Bulla fulminante (21, 126) — 15. f. 39′ Suspirat spiritus (21, 110) — 16. f. 41 2st. Mundus a mundicia (21, 144; im Codex: munditicia) — [17. f. 42 Homo natus ad laborem et avis (21, 197)] — Die Überschriften zu Nr. 2—9, 11, 12, 14 und 16 vgl. bei P. Meyer und Dreves, Anal. hy. 20, 17; die zu Nr. 7 steht f. 24, die zu Nr. 16 f. 40′.

Mit der Musik aus Lo B sind ediert: Nr. 2 (2st.; Anal. hy. 20, 243), Nr. 10, 9, 14, 7 und 13 (1st.; ib. 21, 214—217); ferner ist der Anfang von Nr. 1 bei Beck, Troubad. S. 76 citiert. Aus anderen Quellen sind die Melodien von Nr. 1 (vgl. unten), Nr. 4, 6 und 16 (aus Paris lat. 8433, vgl. unten), Nr. 3, 5, 11 und 16 (aus Fauv), Nr. 7 in der Verwendung im provenzalischen Agnes-Drama in den Ausgaben dieses Dramas (vgl. oben S. 249) und Nr. 11 als Melodie zum französischen Lai: Flours ne glais (vgl. unten) ediert.

Nr. 3 und 7 sind auch aus Salimbene als Werke Philipps bekannt. — Nr. 16 ist als Werk Philipps durch ein Citat in einer alten Glosse über den Facetus (vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 384) in **Paris lat. 8207** f. 13′ „Unde Philippus cancellarius Parisiensis in prosa quam fecit: Mundus a mundicia dictus per contraria“ verbürgt (Hauréau, Not. 1, 369; Dreves, Anal. hy. 21, 145 verwechselt wiederum die Codices Paris lat. 8207 und 8433). — Betr. Nr. 4 (Homo vide) bemerkt Dreves, Anal. hy. 21, 19, dass es in **Chartres 341** (s. 14.) als Werk Philipps bezeichnet ist; nach gefälliger Mitteilung von Herrn M. Jusselin in Chartres ist diese Notiz f. 24′: Prosa Philipi cancellarii Parisiensis“ indessen nur „d'une autre main“ in margine zugesetzt, so dass zu untersuchen bleibt, ob ihr ein selbstständiger Quellenwert zukommt (der Katalog, Cat. Dép. 11, S. 164, erwähnt den Text „Homo“ und diese Notiz nicht).

So bestätigen für 3 oder 4 Texte weitere Quellen die Verfasserangabe in Lo B, eine Angabe, die auch für die übrigen Texte der 1. Gruppe durchaus glaubwürdig ist; wenigstens ist bis jetzt kein Moment bekannt, das dieser Annahme irgendwie Schwierigkeiten bereitete.

12 dieser Texte sind auch in F überliefert. Die in Lo B 2st. Nr. 2 (O Maria virginei) und Nr. 16 (Mundus) stehen in F f. 237′ und 240′ (Nr. 2 auch in W_2 f. 43) in 3st. Kompositionen, deren oberste Stimmen in Lo B fehlen (Nr. 2 weist auch den beiden Unterstimmen in F gegenüber viele erhebliche Varianten auf). Über die Quelle der Melodie und die Entstehung des Textes Nr. 14 (Bulla fulminante; F f. 203; Stuttg. f. 31′; Carm. Bur. Nr. 93—94) vgl. oben S. 98 f. Nr. 1, 4—9, 11 und 12 sind in F 1st., Faszikel 10, Nr. 75, 53, 57, 56, 52, 54, 61, 62 und 82, also zum grössten Teil auch in F benachbart überliefert, wobei daran zu erinnern ist, dass auch F Nr. 59 (Crux de te) von Philipp stammt. Nach Dreves, Anal. hy. 21, 96 soll auch die 1. Strophe Nr. 10 (Cum sit) in F stehen; doch scheint diese Angabe irrig zu sein.

Unter den 4 bezw. 5 nicht in F erhaltenen ist Nr. 3 (Inter membra) bei Salimbene besprochen; vgl. oben S. 251. Nr. 13 und 15, längere Strophenlieder von 26 (in Dreves' Druck l. c. fehlen nach V. 26 4 Zeilen) und 8 Strophen, also (wie die anderen Stücke) keine Motetten, (ebenso Nr. 17, ein einstrophiges, textlich symmetrisch

Digitized by Google

gebautes Lied, das, wie das Vorkommen eines Schlussmelismas zeigt, der musikalischen Form nach ebenfalls ein Conductus ist), sind hier singulär. Über die sich weit verzweigende Überlieferung von Nr. 10 (Cum sit omnis caro foenum), das irrig auch St. Bernhard zugeschrieben wird, vgl. die umfangreiche Literatur bei Ch. 4105; ferner Hauréau, Bern. S. 28; Dreves, Anal. hy. 21, 95; 45 b, 68; Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern 1908, S. 106 und 180; Dreves-Blume, Hymnendichtung 1, 1909, 305; Piae Cantiones, ed. G. R. Woodward 1910, S. 64 (mit anderer Melodie) und 246.

Beachtenswert ist, dass die kleine anonyme Liedersammlung, die in **Paris B. N. lat. 8433**, einem im Mittelalter dem Kloster St. Aubin in Angers gehörigen, im 13. Jahrhundert geschriebenen Sammelband geistlicher Schriften (19 : 14 cm), f. 45′ und 46 erhalten ist und 4 Lieder mit 1 st. Melodien enthält: Homo considera, Homo vide, Quisquis cordis *und* Mundus a mundicia, sich ganz aus Liedern Philipps, die auch in der 1. Gruppe von Lo B benachbart stehen, zusammensetzt (Nr. 6, 4, 7 und 16). Für Quisquis teilt, wie erwähnt, Dreves Anal. hy. 21, 216 die Melodie aus Lo B mit (vgl. auch oben S. 249), für die anderen 3 ib. 217 ff. aus dem Pariser Codex, der von Hauréau l. c. ausführlicher beschrieben ist. Wenn L. Gautier (Les Tropes, 1886, S. 185) die Seite 45′ dieses Codex, die das 1. Stück ganz und die 1. Strophe des 2. enthält, in Faksimile als „Type des Motets" wiedergibt und S. 183 ff. an diesen Werken seinen Lesern den Motettencharakter klar zu machen sucht, so irrt er durchaus, da diese Werke mit Motetten nichts zu tun haben.

Die vollständige Konkordanz der 16 Texte Lo B Nr. 1—9 und 11—17 bietet folgendes bunte Bild:

Hier singulär überliefert sind nur **Nr. 13, 15** und **17**. Nur in Lo B und F stehen **Nr. 8, 9** und **12**. Aus Lo B, F und einem 3. Codex sind bekannt: **Nr. 2** (W_2 f. 43), **Nr. 5** (mit dem Anfang „Fauvel cogita" in Fauv f. 29) und **Nr. 6** (Par. 8433). Aus je 4 Codices kennen wir: **Nr. 3** (Salimbene, St. V f. 255′ und Fauv f. 14), **Nr. 14** (F, Stuttg. und Carm. bur.) und **Nr. 16** (F, Par. 8433 und Fauv f. 1; der Druck Flac. Nr. 26 überliefert den Text einer bisher unbekannten handschriftlichen Vorlage, die den Text wohl mit 1 st. Melodie aufzeichnete, vgl. oben S. 225; vgl. ferner oben S. 99 f.).

5 Codices überliefern **Nr. 11** (Veritas equitas largitas). In Lo B, F f. 440′ und Fauv f. 22 steht es mit seiner 1 st. Melodie; ohne Noten ist der Text am Schluss von Paris lat. 1251 f. 105 und (wie Nr. 1 *Ave*) in einem G. de Coincy-Codex, dem Codex Paris frç. 2193 f. 17, überliefert. Metrisch und musikalisch gleich (mit Var. besonders in Str. 6) sind 1) der provenzalische Lai Markiol *Gent m'enais*, 1 st. R f. 212 und N f. 72, nach Bartsch der älteste der 3 Texte, und 2) der Gautier zugeschriebene französische Lai *Flours ne glais* (Ray. Bibl. Nr. 192), 1 st. N f. 73′ anonym als „uns lais de nostre dame contre le lai Markiol" auf diesen und ohne Noten Paris frç. 2193 f. 18′ auf *Veritas* folgend. — Zur Lit. vgl. Ch. 34462; Anal. hy. 21, 127 (in Dreves' Textdruck von *Veritas* ist der Bau der Melodie gut beachtet); Bartsch, Zs. f. rom. Phil. 1, 1877, 61 ff. (Texte *Gent* und *Flours*) und 2, 70 ff. (Text *Veritas*); P. Meyer, Romania 6, 1877, 473 f. und 7, 465 f.; Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts 1901 Nr. 16: Text und Musik von *Flours*, ohne die Beziehungen zu *Veritas* und die melodische Identität mit *Gent* zu bemerken; Fauv.

Digitized by Google

Mindestens 7 mittelalterliche Handschriften sind bisher für **Nr. 4** (Homo vide) nachweisbar, das ähnlich den Texten „Crux de te" und „Cum sit omnis" irrig schon früh auch St. Bernhard zugeschrieben wurde. Mit der gleichen 1 st., jedenfalls in Frankreich entstandenen Melodie, die Hauréau (Bern. S. 77) irrig in Zusammenhang mit Heinrich von Pisa bringt, steht es 1) Lo B, 2) F f. 437' und 3) Paris 8433; 4) über die Überlieferung in Chartres 341 f. 24' mit der Marginal-Angabe von Philipp als Verfasser vgl. oben S. 256. In 5)—7) steht der Text in Zusammenhang mit echten und unechten Schriften des hl. Bernhard; 6) und 7) schreiben ihn ausdrücklich Bernhard zu, wie er auch im Manipulus florum von Johannes von Wales oder seinem Fortsetzer Thomas von Irland bereits am Ende des 13. oder am Anfang des 14. Jahrhunderts als Werk Bernhards citiert wird (Hauréau, Bern. S. 77): 5) Florenz Laur. ol. S. Croce pl. 21 dext. I (s. 13. nach Bandini; vgl. Bandini, Cat. Bibl. Med.-Laur. 4, 588); 6) Karlsruhe, Reichenauer Papiercodex 36 f. 46 (nach sehr gefälliger Auskunft des Herrn Hofrats Dr. Holder in Karlsruhe mit 3 Strophen; dementsprechend ist Anal. hy. 21, 19 Anm. Z. 6 gegen Ende „C" in „E" zu verbessern; vgl. ferner Mone, Hymnen, 1, 172); 7) Grenoble 406 (s. 15.; vgl. Hauréau, Bern. S. 76 und Cat. Dép. 8° 7, 143). Die Codices Nr. 4, 6 und 7 überliefern nach gefälliger Auskunft der Bibliotheksvorstände nur den Text, ebenso wohl auch Nr. 5. Auch später blieb der Text, wohl infolge der Überlieferung unter Bernhards Werken, verbreitet; so komponierten Sweelinck (Sämtl. Werke 6, S. 88 Nr. 17) und Orlando di Lasso (Sämtl. Werke 19, S. 82, Magnum Opus Musicum 699 [476]) Motetten über ihn (mit der Anfangs-Variante: Vide homo; ohne Benutzung der alten Melodie).

Die weiteste Verbreitung im Mittelalter erlangten **Nr. 10** (Cum sit), dessen handschriftliche Überlieferung aber noch genauer zu untersuchen bleibt (vgl. oben S. 257), **Nr. 7** (Quisquis cordis), für dessen lateinischen Text oben S. 248 f. 20 Codices nachgewiesen sind, das in französischer Nachdichtung von Philipp selbst mit gleicher Melodie erhalten ist und dessen Melodie auch zu einem auf sie gedichteten provenzalischen Text Verwendung fand, und **Nr. 1.**

Der lateinische Text von **Nr. 1** (Ave gloriosa virginum regina) ist bisher aus mindestens 13 mittelalterlichen Handschriften bekannt. Mindestens 6 überliefern ihn mit einer im wesentlichen übereinstimmenden 1 st. Melodie: 1) Lo B; 2) F f. 447; 3) Lo Ha f. 7—8'; 4) Flor. Naz. II, I, 212 f. 90 (nur bis V. 68 *candoris tu*); 5) Limoges 2 (17) f. 283; 6) der G. de Coincy-Codex der Bibliothek des Seminars von Soissons. 1)—5) sah ich selbst ein; für 6) bin ich auf die Edition der Melodie aus diesem Codex in: Ann. Archéol. 10, 1850, zu S. 154 und 186 und Clément, Séquences, 1861, S. 73 ff. angewiesen. 7) Auch im Codex Cambridge, Univ. Libr. Add. 710 (s. 14.), der u. a. ein Tropar und ein Sequentiar mit Melodien enthält (vgl. u. a. Anal. hy. 40, S. 10 f.), steht wohl zum Text auch die Melodie. 8)—9) München lat. 20001 und 20124 sind 2 Codices (s. 15.), die ihre Texte ohne Noten überliefern; in 10) München lat. 19824 (s. 15.) scheint der Text in einem nur Texte enthaltenden Teil des Codex zu stehen. 3 weitere Codices sind mir nur aus den Angaben von Dreves (l. c.) bekannt: 11) Vat. 1058 (s. 14.); 12) Utrecht, Script. Eccl. 375 (s. 15.); 13) Paris lat. 3639 (s. 15.). — Eine französische Nachdichtung mit Übernahme der Melodie bildet der Lai: Virge

Digitized by Google

glorieuse pure nete et monde (Ray. Bibl. Nr. 1020. Ars B f. 3; Bern 389 f. 157, nur Text mit Var. am Anfang; Tours 948 s. 13. f. 119, wohl ohne Musik, vgl. Cat. Dép. 37, 2, S. 686 und Romania 20, 283. Mk. aus Ars B, Text und weitere Lit.: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts, 1901 Nr. 28). Eine 3., 4. und 5. Verwendung der gleichen Melodie zeigen die Lais: L'autrier chevauchoie pensant par un matin, Lonc tens m'ai teü et oncor me teroie (Ray. Bibl. Nr. 1695 und 2060. Paris frç. 845 f. 186 „Li lais de la pastorele" und f. 185' „Li lais des Hermins." Mk., Text und weitere Lit.: l. c. Nr. 24 und 27) und ein ihnen in Paris frç. 845 vorangehender fragmentarisch erhaltener Lai (vgl. unten S. 306). Den Herausgebern der „Lais et descorts" entgingen diese metrischen und musikalischen Beziehungen sämtlich. — Mit lateinischem Text ist die Melodie ganz nur aus Soissons publiziert, vgl. oben; Wooldridge, Early Engl. Harm. 1897, edierte aus Lo Ha nur den Schluss (f. 8' = pl. 18); J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours 1908, S. 75 ff., führt in seiner durch mündliche Mitteilungen von mir vervollständigten Übersicht über die Überlieferung von „Ave" S. 76 die Anfänge aus den Codices Nr. 1, 2, 4—6 und die der 3 Lais an. — Weitere Textdrucke vgl. bei: Poquet, G. de Coincy, Les miracles de la Ste. Vierge, 1857, 756 ff.; Clément, Hist. gén. de la mus. rel., 1861, S. 270; Anal. hy. 10, 89. Zur Lit. vgl. ferner u. a. Anal. hy. 20, 170 und Chev. Nr. 1828.

Die Codices Nr. 2 (wo die Melodie in V. 32 mit *fons dul* abbricht), 4 (wo die Melodie eine Quint tiefer als in den übrigen Codices steht), 5, (7, falls sich die Melodie hier findet), Ars B und Paris frç. 845 zeichnen die Melodie in Quadrat-Notation auf. Nr. 6 schreibt sie mensural mit dem üblichen Wechsel von longa und brevis bezw. entsprechenden Teilwerten. In Nr. 3 (die Angabe Coussemaker's, L'art 151, „Ave" sei in Lo Ha 3 st., ist irrig) war die Melodie ursprünglich in unregelmässiger englischer Mensural-Notation (in longae und englischen breves, die semibrevis-artig, nicht quadratisch aussehen) aufgezeichnet; durch Rasuren und andere Änderungen ist (wahrscheinlich bald nach der ersten Niederschrift) die mensurale Schreibung regelmässig durchgeführt worden (auf pl. 18 bei Wooldridge l. c. sind diese Änderungen deutlich erkennbar).

In Lo B war die Melodie ursprünglich in der feinen Quadrat-Notation der 1. Haupthand des Codex aufgezeichnet; dann griff auch hier eine spätere, an den derben Notenzügen leicht erkennbare Hand ein, die durch Rasuren und sonstige Umänderungen der alten Notenformen (z. B. wird die alte zierliche caudierte Quadratnote zu einer uncaudierten brevis einfach durch plumpe Vergrösserung des Quadrats gemacht, in der die alte Cauda verschwindet, u. s. f.) die Quadrat-Notation für viele Partien in eine Mensural-Notation umwandelt, in der in singulärer, vom sonstigen Gebrauch durchaus abweichender Weise nicht longa und brevis, sondern brevis und semibrevis bezw. die ihnen entsprechenden Teilwerte als Einheit des einfachen Taktes zugrunde gelegt werden. Die Verwendung der minima-Form dabei zeigt, dass dies frühestens etwa 3 Menschenalter nach Philipps Tode geschah.

Die Änderung betrifft folgende Partien. f. 3 (V. 7 *piscina,* mitten in der 2. Strophe des 1. Strophenpaars des sequenzenartig gebauten Textes endend) ist ganz umgeschrieben; offenbar sollte wie in Lo Ha die ganze Melodie mensuriert werden. Dann erlahmte der Eifer des Bearbeiters und er lässt bis f. 6 die Melodie-Wieder-

Digitized by Google

holungen in den je 2. Strophen der Strophenpaare unverändert; so sind in den Doppelstrophen 2—6 nur die je 1. Strophen (V. 11—15, 21—25, 31—35, 41—45, 51—55) mensuriert. V. 61 (Tu thronus) bis 81 ist dagegen ganz umgeschrieben; anscheinend fand sich der Bearbeiter bei dem V. 61 eintretenden Wechsel des Strophenbaus nicht zurecht (irrig fasst Dreves, Anal. hy. 10, 89, V. 61—68 als 1 Doppelstrophe auf, während der musikalische Bau zeigt, dass es 2 sind; analog bilden wohl auch V. 69—76 2 Doppelstrophen, obwohl die Melodie von V. 73—76 in einigen Codices der von V. 69—72 gleich ist). Endlich die Schluss-Doppelstrophe blieb ganz in Quadrat-Notation, wobei offen bleibt, ob der Bearbeiter nur nicht mehr dazu kam, seine Mensurierung zu beenden, oder ob er die Mensurierung der melodisch gleichen 1. Strophe als ausreichende Anweisung zum mensuralen Vortrag auch der letzten ansah. Diese nachträgliche späte Mensurierung bildet sowohl bezüglich der ungewöhnlichen Wahl der Notenwerte wie bezüglich der inkonsequenten Art der Durchführung eine singuläre Erscheinung, aus der weitergehende Schlüsse zu ziehen vorläufig nicht angängig ist; vgl. auch unten auf dieser Seite.

Obwohl sich in der 2. Gruppe allem Anschein nach Werke befinden, die erst in einer späteren Epoche der Motetten-Entwicklung entstanden und deren Aufzeichnung in Quadrat-Notation hier eine archaistisch-dilettantenhafte ist, und demgemäss diese Motettengruppe eigentlich erst in das entsprechende Kapitel in Teil B gehört, trenne ich aus äusseren Gründen die Beschreibung von Lo B nicht und füge die Besprechung des weiteren Inhalts hier an.

Dass Lo B erst in einer Zeit entstand, in der die Mensural-Notation bereits ausgebildet war und bei korrekter Aufzeichnung mindestens für Werke wie Nr. 18, 25—26 (als Dpm.), 27 und 28 hätte angewendet werden müssen, zeigt auch die mehrfach vorkommende Unterbrechung der Quadrat-Notation durch ursprüngliche mensurierte Aufzeichnung kürzerer Stellen, deren Auswahl aber eine rein willkürliche ist. In der 1. Gruppe kommen englische brevis-Formen, die nicht durch nachträgliche Änderungen hergestellt sind, f. 36 in Nr. 12 vor, hören aber mit dem Seitenwechsel (dissipa|verat) auf. Häufiger finden sich derartige englische oder quadratische brevis-Formen in der 2. Gruppe; so in Nr. 25 (nur die Stelle: *genitrici*), Nr. 26 (passim; für f. 52′ und 53 vgl. Aubry pl. 9; ähnlich auch f. 53′—54′) und Nr. 28 (f. 56′ fast regelmässig; f. 57 vereinzelt; f. 57′ nicht mehr). In Nr. 27 ist für grosse Partien, aber keineswegs konsequent, durch Rasur Mensurierung hergestellt; ähnlich ist die ursprüngliche Notation in kleineren Partien in Nr. 9 und 23 geändert.

Alles dies zeigt aber nur, dass sowohl der 1. Schreiber wie derjenige, der diese Änderungen vornahm, nur mangelhafte Kenntnisse besassen. Die auffälligen Erscheinungen der Notation in Lo B sind Fehler und Inkonsequenzen, denen kein Wert beizulegen ist.

Bestimmten Verfassern sind in der 2. Gruppe bisher nur die Texte von Nr. 19 (Philipp) und 26 (Wilhelm) zuzuweisen. — Über Nr. 17 vgl. oben S. 255. — Mit einer Ausnahme fehlen bei P. Meyer und Dreves die T.-Angaben.

Digitized by Google

18. f. 43. „De innocentibus". [Motette Nr. 95 2 st.] Laqueus conteritur. T. „Laqueus" bezeichnet (aus M 7; über die T.-Ausdehnung vgl. oben S. 254): $\sigma\gamma$.

= 2 st. Mo 7, 301. Über das Citat des Anon. IV (C. S. 1, 334): *Laqueus conteritur* vgl. unten bei Mo. — Text: Mo; Anal. hy. 21, 195.

19. f. 45. „De sancta Katerina". [Motette Nr. 532 2 st.] Agmina milicie celestis. T. Agmina (aus M 65*) Nr. 2: 3 li | 2 si |.

Der Text stammt von Philipp; vgl. oben S. 246. — Über die Geschichte dieses Werks [532—537] F 1, 24; St. V Nr. 40 und f. 258; W_2 1, 1 und 13; Lo A f. 91; Cl Nr. 28—29; Ba Nr. 6; R f. 199 und Theor.-Cit. vgl. oben S. 107 f. und 151 f. — Text: Anal. hy. 21, 195. — Mk.: Ba.

20—24. 5 rondeauartig gebaute 1 st. Stücke: 20. f. 47. Festa dies agitur. — 21. f. 47'. Sol est in meridie. — 22. f. 48. Luto carens et latere. — 23. f. 48'. Tempus est gratie. — 24. f. 49. Veni sancte spiritus spes omnium.

Texte: Anal. hy. 20, 89; 20, 212; 21, 39; 20, 31; 21, 56. — Mk. von Nr. 20 und 24: ib. 20, 248 und 21, 214; von Nr. 22: Aubry in Riemann-Festschrift 1909, S. 216. — Nr. 22 = 3 st. W_1 f. 80 und 1 st. F f. 463'. — Der Text von Nr. 24 ist bei Dreves mit falscher Strophenteilung und z. T. falschen Emendationen gedruckt. Es ist zu lesen (die Verszahlen nach Dreves citiert): a) Refrain: V. 1—2. b) Strophe I: V. 3; 4 (= 1); 5—6; 7—8 (= 1—2). c) Strophe II: V. 9; 10 (= 1); 11—12; 1 (so im Codex; lies: 1—2; Dreves streicht diese Zeile irrig ganz). d) Strophe III: V. 13; 14 (= 1); 15—16; 17 (= 1; so im Codex; lies: 17—18; Dreves ergänzt richtig, doch in seiner Strophenteilung falsch motiviert, V. 18 = 2). e) Strophe IV: V. 19; 20 (= 1); 21; die folgende Zeile fehlt im Codex; 22 (= 1; so im Codex; lies: 1—2). Dass der Refrain im Codex nicht überall vollständig ausgeschrieben ist, ist bekanntlich bei Rondeaux nichts auffälliges. — Ch. 21253 identifiziert Nr. 24 irrig mit F f. 448 (Veni sancte spiritus veni lumen); Coussemaker, L'art S. 205, ebenso irrig mit Mo 4, 54.

Da von der Lagenbildung des 1. Faszikels in Quaternionen nur die Lage f. 43—49 abweicht, deren 1. Blatt ein Einzelblatt ist, liegt es nahe anzunehmen, dass nach f. 49 das f. 43 entsprechende Schlussblatt der Lage fehlt. Da aber Nr. 24 f. 49' unten schliesst und Nr. 25 f. 50 oben beginnt, ist inhaltlich keine Lücke festzustellen. Vielleicht war das fehlende Blatt unbeschrieben.

25. f. 50 und 26. f. 52'. [Tr. 452] In salvatoris nomine und [Mot. 451] In veritate comperi. T. 2 mal irrig bezeichnet: In seculum, lies: Veritatem (aus M 37): f. 52 3 li |; f. 54' (irrig) 3 li ||.

Der Text [451] stammt nach einem Fragment in München vom Bischof Wilhelm; vgl. oben S. 253. — = [451] 3 st. mit älterem Tr. F 1, 26; 2 st. W_2 2, 9; 3 st. Dpm. wie in Lo B: Mo 4, 57 und Ba Nr. 45. — Texte: Mo; Anal. hy. 21, 203 und 189; vgl. ferner oben S. 108. — Mk.: Aubry pl. 9 phot. Lo B f. 52' und 53; Ba. — Die irrige T.-Bezeichnung des melodisch korrekt aufgezeichneten T. erklärt sich wohl durch Verwechslung mit dem folgenden T. P. Meyer (S. 42) fasst „In seculum" seltsamerweise als Überschrift zu Nr. 26 auf. — Der Ansicht Aubry's (l. c. S. 84), dass Lo B aus der Dpm. Nr. 25—26 2 getrennte Kompositionen zu machen „scheint", da jeder Stimme gleich der T. folgt, stimme ich nicht bei.

Digitized by Google

27. f. 54'. [Motette Nr. 197 2 st.] [I]n omni fratre tuo. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.
= 3 st. Dpm. mit Tr. [196] Mout Mo 3, 37; Cl Nr. 27; Ba Nr. 47; Bes Nr. 13 b; 2 st. Lo C Nr. 8; Boul Nr. 5; den Mot. cit. Disc. pos. (C. S. 1, 96). — Text: Mo; Anal. hy. 21, 200. — Mk.: Couss. Nr. 7 aus Mo; Ba.

28. f. 56'. „De advocatis". [Motette Nr. 760 1 st.] Venditores labiorum. T. fehlt; zu ergänzen ist: Domino (aus Benedicamus I).
= 3 st. Dpm. mit Tr. [759] O quam Ba Nr. 100; Bes Nr. 23; 2 st. Lo C Nr. 4. — Text: P. Meyer l. c. S. 42; Anal. hy. 21, 203. — Mk.: Ba. — Über die eventuelle Entstehung in oder nach dem Jahre 1274 vgl. oben S. 254.

Der Inhalt der weiteren Faszikel von Lo B hat (mit Ausnahme von f. 137', vgl. unten) mit mehrstimmiger Musik keine Berührungen mehr (die diesbezüglichen Bemerkungen Coussemaker's, L'art S. 205, sind irrig). Da auch sonst jedoch die Angaben darüber in der bisherigen Literatur z. T. nur unvollständig, z. T. auch unklar und unrichtig sind, ergänze ich sie hier in Kürze.

Faszikel 2, aus 4 Quaternionen (f. 58, 66, 74 und 82—89) und einer kleineren Lage (f. 90—93) bestehend, enthält 3 Kyrie-Tropen, 6 Sequenzen und 2 untropierte Gloria (die Tropen und Sequenzen sind ausschliesslich sehr verbreitete Werke), sämtlich mit den 1 st. Melodien. 1. f. 58 Kyrie Cunctipotens (Anal. hy. 47, 50) — 2. f. 59' Kyrie Fons (ib. 53) — 3. und 4. f. 62' und 64 2 Gloria ohne Tropen (irrig Anal. hy. 20, 18, wo auch die Seitenangaben falsch sind, „interpolierte Gloria" genannt) — 5. f. 66 Superne (Ch. 19822) — 6. f. 71' Salve mater (Ch. 18051) — 7. f. 75 Stella maris (Ch. 19456; nicht Ch. 19455, wie Gröber, Grundriss 2, 1, 338 irrig annimmt; auch ohne Beziehungen zu einer Dpm. in Mo, wie Coussemaker l. c. S. 205 angibt) — 8. f. 78 Quam dilecta (Ch. 16071) — 9. f. 83 Rex Salomon (Ch. 17511) — 10. f. 87 Jocundare (Ch. 9843) — 11. f. 92—93' Sy. 2 (die Fortsetzung ist ausradiert) Kyrie Celum (Anal. hy. 47, 132).

Faszikel 3 besteht aus dem Binio f. 94—97. Auf f. 94 sind die ursprünglichen Noten von Sy. 1—2 ausradiert. Er enthält: f. 94 Hoc concordes, f. 95 Resurrexit, f. 95' Gratuletur plaudens, 3 sonst unbekannte Texte mit Melodien; ferner auf Rasur stehend und von 2 verschiedenen Händen nachgetragen: f. 96' (R) Summe trinitati und f. 97' (Ant.) Vir Calixte, deren Schluss f. 98 Sy. 6 zugesetzt ist; was früher hier stand, ist nicht mehr erkennbar.

Faszikel 4 (2 Quaternionen, f. 98—105 und 106—113, und eine unregelmässige Lage f. 114—118) war ursprünglich ein kleiner französischer Chansonnier von 18 Chansons, teils mit 1 st. Melodien, teils mit freiem Raum für die Noten (vgl. die Anfänge bei P. Meyer S. 43 ff.; Raynaud, Bibl. 1, 35 f.; am vollständigsten bei Schwan, Altfranz. Liederhandschr. S. 213 ff., wo aber „1) S..." zu streichen ist): Ray. Bibl. Nr. 748, 1619, 1730, 2107, 1508; 1885, 1102, 711, 1483, 209; 40, 997, 671, 1495, 312; 1655, 511, 360. Später ist der Text der den Noten oder dem für diese reservierten Raum untergelegten 1. Strophen (bisweilen weniger, bei Nr. 15 auch des grössten Teils der 2. Strophe; die Initialen blieben sämtlich stehen) bei Nr. 1—5, 8, 10, 12, 13 und 15 ausradiert und bei Nr. 17 auszuradieren begonnen. Auf der Rasur sind dann folgende (zumeist sehr gebräuchliche) R-Texte eingetragen: 1. Homo quidam, V. Venite; 2. Terribilis, V. Cumque; 3. Benedic, V. Conserva; 4. Qui sunt; 5. Cesaris, V. Soli; 8. Te sanctum, V. Cherubim; 10. Melchisedich, [V.] Benedictus; 12. Isti, [V.] Tradiderunt; 13. Martinus Abrahe, V. Martinus episcopus; 15. Sint lumbi, V. Vigilate. Bei Nr. 1—3 blieben die Chanson-Melodien stehen; bei Nr. 4, 5 und 8 sind diese ausradiert und die liturgischen R-Melodien auf der Rasur eingetragen; zu Nr. 10 und 15 fehlen die Noten überhaupt; zu Nr. 12 und 13, bei denen die Chanson-Melodien noch fehlten, sind die R-Melodien ohne Rasur eingetragen. So sind von den französischen Chansons unversehrt nur folgende erhalten: mit Melodie in Quadrat-Notation Nr. 6, 7, 9, 11 und fast ganz Nr. 17, ohne Melodien Nr. 14 und 16 und mit neumiert in das Liniensystem nachgetragener Melodie die letzte Chanson Nr. 18 (f. 117 beginnend), in deren Text aber am Lagenende viel radiert ist. Der Inhalt von f. 118' ist ganz ausradiert. Einen Nachtrag zu dieser Abteilung des Codex bildet die Chanson Nr. 19

Digitized by Google

f. 131 E[nsi com unicorne] (Ray. Bibl. Nr. 2075), deren Text ganz und deren neumierte Melodie teilweis ausradiert ist, um dem Text des ℟ Ego te (V. Fecique) Platz zu machen.

Augenscheinlich wollte der damalige Besitzer des Codex auch dem 4. Faszikel einen erbaulichen Inhalt geben; da aber nur bekannte ℟ (noch dazu in schlechter Aufzeichnung), nicht etwa lateinische Contrafacta, an die Stelle der französischen Chansons treten, steht dem Verlust kein Gewinn gegenüber.

Über Faszikel 5 (ohne Musik) vgl. P. Meyer und Dreves l. c.

Faszikel 6 beginnt mit dem Doppelblatt f. 131—132; es folgen 3 Quaternionen (f. 133, 141 und 149—156) und eine kleinere Schlusslage (f. 157—160); die nicht-einheitliche Anlage des letzten Faszikels geht auch aus der Zusammensetzung des Schlusses aus verschiedenen Pergament-Sorten hervor. Über den Inhalt von f. 131 vgl. oben. Auf f. 132 steht: Salve matrum (Ch. 18053). Den Hauptinhalt (f. 132'—159') bilden geistliche lateinische Texte mit 1 st. Melodien. Bis f. 137' sind ältere Werke ausradiert, deren Notation, wie die Verwendung von minime und der Wechsel von schwarzen und roten Noten zeigt, ganz dem 14. (oder 15.?) Jahrhundert angehört; unter den noch erkennbaren Resten ist besonders ein 2 st. *Benedicamus domino* f. 137' wichtig. Vom 3. Quaternio (f. 149) an wird die Quadrat-Notation durch Notation mit deutschen Neumen abgelöst. f. 160 ist leer.

Die 2. grössere, ausschliesslich Texte des „Kanzlers von Paris" enthaltende Sammlung, f. 3—4' in **Darmstadt 2777**, einem **aus St. Jakob in Lüttich** stammenden, aus mehreren Handschriften zusammengebundenen Pergament-Codex, gehört gleichfalls dem Ende des 13. Jahrhunderts an. Leider fehlen ihr die Melodien. Sie wird aus 26 Texten gebildet, die sämtlich mit 1 st. Melodie im 10. Faszikel von F vorkommen (im folgenden mit der Nr. in F citiert), von F. W. E. Roth, Roman. Forsch. 6, S. 444 ff. (vgl. ib. S. 28 f. und 430) vollständig, aber nur nach Da (mit Angabe der Drucke bei Flacius) und bis auf 3 Texte, die Anal. hy. 50, 534 f. folgten, auch Anal. hy. 20 und 21 mit besserer Gliederung, aber ohne Benutzung von Da 2777 gedruckt sind.

1. Homo natus ad laborem tui status (F Fasz. 10 Nr. 1; Anal. hy. 21, 115) — 2. Aristippe quamvis sero (Nr. 3; 21, 152) — 3. In hoc ortus occidente (Nr. 5; 20, 53) — 4. Ad cor tuum convertere (Nr. 10; 21, 104) — 5. Bonum est confidere (Nr. 37; 21, 122) — 6. Ve mundo a scandalis (Nr. 27; 21, 148) — 7. Quo me vertam nescio (Nr. 28; 21, 143) — 8. Fontis in rivulum (Nr. 6; 21, 146) — 9. O labilis sortis (Nr. 30; 21, 97) — 10. Beata viscera Marie virginis cujus ad ubera (Nr. 14; 20, 148) — 11. Quid ultra tibi facere (Nr. 17; 21, 141) — 12. Veritas veritatum (Nr. 19; 21, 120) — 13. Vanitas vanitatum (Nr. 18; 21, 100) — 14. Excuttere de pulvere (Nr. 26; 21, 105) — 15. Vide qui fastum (!) rumperis (Nr. 11; 21, 159) — 16. Exurge dormis domine (Nr. 24; 50, 535) — 17. Homo qui semper moreris (Nr. 32; 21, 98) — 18. Rex et sacerdos prefuit (Nr. 49; 21, 173) — 19. Si vis vera frui luce (Nr. 40; 50, 534; vgl. 20, 30) — 20. Quo vadis quo progrederis (Nr. 31; 21, 107) — 21. Quomodo cantabimus (Nr. 25; 21, 165) — 22. Venit Jesus in propria (Nr. 42; 21, 164) — 23. Beata nobis gaudia reduxit (Nr. 44; 21, 176) — 24. Sol oritur in sidere (Nr. 13; 20, 82) — 25. Dum medium silentium tenerent legis apices (Nr. 15; 20, 38) — 26. Christus assistens pontifex (Nr. 48; 50, 535).

Im 10. Faszikel von F stehen mithin diese Texte Philipps als Nr. 1, 3, 5—6, 10—11, 13—15, 17—19, 24—28, 30—32, 37, 40, 42, 44 und 48—49; wahrscheinlich gehören Philipp noch weitere Texte dieses Faszikels an. In beiden Sammlungen ist das Eröffnungsstück das gleiche. Die meisten Lieder haben bei ihrer anonymen Über-

Digitized by Google

lieferung in F und anderen Handschriften mehr Strophen als in Da, worauf hier nicht näher eingegangen wird.

Unter den weiteren Codices, die diese Lieder überliefern, stehen Oxf. Add und Fauv in erster Reihe. Oxf. Add enthält Nr. 2, 5, 8 (2 mal), 11, 12 (2 mal), 13, 24 und 25; weiter wohl Nr. 1, da „Homo natus" in Oxf. Add wohl Da 2777 Nr. 1, nicht Lo B Nr. 17 ist; ferner stand auch Nr. 4 hier. Der Roman de Fauvel nahm Nr. 7, 13, 18 und 26 mit den alten, Nr. 9, 17 (mit dem Anfang: Falvelle qui jam moreris) und eine Strophe von Nr. 2 (Vade retro Satana) mit neuen 1 st. Melodien auf und benutzte weiter die Texte von Nr. 21 und einigen in Da 2777 hier fehlenden Strophen von Nr. 6 (Ve qui gregi deficiunt) und 11 (Quasi non ministerium) als Texte für neue Motetten; da auch 4 Werke Philipps aus Lo B (Lo B Nr. 3, 5, 11 und 16) in Fauv Aufnahme fanden, kehren hier nicht weniger als 14 Texte Philipps ganz oder teilweise wieder, ein besonders interessantes Zeugnis für den ausserordentlichen Eindruck, den diese Texte auch noch ein Jahrhundert später hervorriefen.

Bei Flacius sind ganz oder teilweise Nr. 1—5, 7, 8, 12, 13, 21 und 25 als Nr. 111, 25, 112, 114, 115, 27, 22, 118, 117, 24 und 116 gedruckt. Seine handschriftliche Vorlage für diese Texte ist unbekannt (vgl. oben S. 225 ff.). In dem jetzigen Bestand der Wolfenbütteler Codices kommt nur der Schluss von Flac. Nr. 24 am Anfang des 10. Faszikels von W_1 (f. 185) vor; es ist möglich, dass die vor diesem Text in W_1 fehlende Lage, die vielleicht Flacius noch vorgelegen hat, diese Lieder Philipps sämtlich oder teilweise enthielt, da weiter auch das 2. hier erhaltene von Flacius nicht abgedruckte 1 st. Lied: Ve mundo (Da Nr. 6) von Philipp ist (vgl. oben S. 41 f.). Jedenfalls ist aus der Stellung dieser Texte in Flacius' Druck, in dem sie 2 sich von ihren Umgebungen deutlich abhebende Gruppen bilden, zu schliessen, dass sie auch in seiner bisher unbekannten Vorlage ähnlich benachbart standen und diese somit eine dem 1. Teil des 10. Faszikels von F ähnliche Sammlung von Liedern war, die ausschliesslich oder vorwiegend Philipp zum Verfasser hatten. Aus der 1. Gruppe Flac. Nr. 22—27 fehlt nur für Nr. 23 Sede Sion in pulvere (F Fasz. 10 Nr. 8) eine quellenmässige Überlieferung von Philipps Verfasserschaft, da Nr. 26 (Mundus a mundicia) durch Lo B Nr. 16 und Paris lat. 8207 und die andern 4 durch Da 2777 als Werke Philipps verbürgt sind. Aus der 2. Gruppe Flac. Nr. 111—118 fehlt nur Nr. 113 Excuset que vim intulit (F Fasz. 10 Nr. 7) in Da 2777.

Über die weitere Überlieferung der Darmstädter Texte ist bisher folgendes bekannt. Nr. 2, 4, 5 und 12 stehen in den Carm. bur. als Nr. 171, 7, 8 und 3. Nr. 10, 12 und 25 sind auch in Oxf. Rawl, Nr. 1 und 8 auch in Zürich C. 58/275, f. 147′ und 148 (vgl. J. Werner, Beitr. zur Kunde der lat. Lit. des Mittelalters, 1905, S. 128 und 130, Nr. 330 und 335), Nr. 6 auch in Tours 927 (vgl. oben S. 125), Nr. 3 auch in Cambridge Univ. Libr. Ff I 17 (vgl. Anal. hy. 20, 54), Nr. 25 auch in London Br. M. Reg. 7 A VI (vgl. ib. 39) und St. Gallen 551, einem Codex, dessen Corpus Heiligenleben des 10. Jahrhunderts bilden, in den dann im 13. Jahrhundert Philipps Lied mit neumierter Melodie eingetragen ist, überliefert.

Die berühmtesten Stücke der Darmstädter Philipp-Texte sind Nr. 10, 11 und 19.

Digitized by Google

Über die Uberlieferung des nach Anon. IV (C. S. 1, 342) von Perotin komponierten Liedes Nr. 10 (Beata viscera u. s. f.; Band II Nr. 955; ausser in Da in F, W_2 2, 22, St. Gall., Oxf. Rawl, Troyes 990 und Bol) vgl. oben S. 124. — Nr. 19 (Si vis vera), eine im späteren Mittelalter sehr verbreitete Sequenz zum Fest der Kreuzerfindung, druckt Dreves (Anal. hy. 50, 534 f.; vgl. auch Dreves-Blume, Hymnendichtung, 1, 302) aus 8 Codices; vgl. ferner die reiche weitere Literatur bei Ch. 18908. — Ebenso grosser Verbreitung erfreute sich Nr. 11, eine Christus in den Mund gelegte Folge von Anklagen, erst gegen die Christen im allgemeinen, dann speziell gegen die pflichtvergessenen Geistlichen gerichtet: Quid ultra tibi facere, vinea mea, potui? (Ch. 16680). Hauréau nennt bei seinem Abdruck des Textes Not. et Extr. 8°, 6, 332 ff. 7 Handschriften (F, Oxf. Add, Wien 883, Rom. Vat. Ottob. 3081, Paris lat. 14970, n. a. 1544 und Paris Ars. 413) und den Druck Roman. Forsch. 6, 54, den Roth hier aus Da 2777 f. 91 gibt, wo diese Handschrift, die f. 4 in der Sammlung der Texte Philipps nur die 1. Strophe überliefert, den ganzen Text (8 Strophen) enthält. Dazu kommt weiter ausser Strophe 1 in Da f. 4 und Strophe 5 und 6 als Text eines Motetten-Quadruplums Fauv f. 6' Madrid Reg. 2 H 6 (s. 14.—15.; vgl. Sitz.-Ber. Ak. Wien 113, 508). Auf welche Quelle der Textdruck Milchsack S. 142 zurückgeht, ist mir unbekannt.

Ausser H. d'Andeli, Salimbene, Lo B, Da 2777, Wien lat. 883 (für: Crux de te), Chartres 341 (eventuell für: Homo vide), Paris lat. 8207 (für: Mundus a mundicia) und Paris n. a. frç. 1050 (für: Li cuers) schreiben weiter die Codices: **Köln Sem.-Bibl. 12a, Breslau Univ.-Bibl. I Q 102, Paris frç. 12581, München lat. 14940** und **Florenz Laur. pl. 25, 3** 6 Texte dem Kanzler Philipp zu.

Die Kölner Handschrift, ein Gradual des Predigerordens s. 14.—15., begleitet nach Dreves (Anal. hy. 20, 19) und Blume (ib. 39, 174) die Sequenz: Inter natos mulierum ut testatur verbum verum major (vgl. die umfangreiche Lit. l. c. 39, 173 f. und Ch. 9033) mit der Bemerkung: Hanc sequentiam composuit Philippus cancellarius Parisiensis.

Die Breslauer aus Kloster Heinrichau stammende Handschrift, ein Pergamentcodex des 14. Jahrhunderts, enthält f. 116 eine längere, „Phebus per dyametrum luna fugiente" beginnende Dichtung (abgedruckt von Peiper, l. c. S. 420 ff.), die die Überschrift trägt: Dyalogus fidei et rationis conpositus a Phylippo cancellario Parisiense, in der Philipp „in schlagender Wechselrede" „die philosophierende Vernunft von der die Mysterien des Glaubens verfechtenden Fides widerlegen" lässt (Gröber, Grundriss 2, 1, 371).

Die Handschrift Paris frç. 12581 bemerkt am Ende des Marienlieds „Ma joie m'annour" (f. 372): Ci define la proiere de Nostre Dame, lequele li chanceliers de Paris fist. Während P. Meyer, der Doc. man. S. 9 die beiden ersten der 12 Strophen des Lieds abdruckt, hier dieser Angabe folgt, lässt er sie Romania 1, 200 f. fallen, da von 4 weiteren ihm inzwischen bekannt gewordenen Handschriften 3 das Lied Thibaut d'Amiens zuschreiben.

Ebenso stehen 2 der folgenden Zuweisungen im Widerspruch mit Angaben anderer Codices.

Digitized by Google

Codex München lat. 14940 (s. 14.) schreibt das Glossenlied über das Ave Maria: Ave dei genitrix et immaculata (zur Lit. vgl. Ch. 1761; Mone Hymnen 2, 100 ff.; Anal. hy. 30, 274 ff. und 50, 532) Philipp zu, während in den Codices Salzburg St. Peter a I 14 (s. 15.) und a IV 9 Robert von Lincoln († 1253) als Verfasser genannt wird. — Der Angabe des Codex Florenz Laur. pl. 25, 3 (von 1293) f. 145 ff., dass Philipp der Verfasser von: Virgo templum trinitatis (Ch. 21899; Mone Hymnen 2, 165) und: Missus Gabriel de celis (Ch. 11636; Text u. a.: Mone, Hymnen 2, 55; Mk.: Le Graduel ... de Rouen f. 200') sei, widerspricht für Missus die Zuweisung dieses Textes an einen „Prior Montis acuti" in Oxf. Jun. 121 (vgl. Bandini, Cat. Bibl. Med.-Laur. 1, 751 und Anal. hy. 50, 531). — Dreves (l. c. 531 f.) spricht aus inneren und formalen Gründen diese 3 Texte alle Philipp ab.

Durch die Bezugnahme ihres Inhalts auf bestimmte Zeitereignisse sind die Lieder Lo B Nr. 9 (Pater sancte dictus Lotharius) auf Innocenz III. (Papst seit 1198), Da 2777 Nr. 23 (Beata nobis gaudia) auf die Thronbesteigung Ludwigs VIII. von Frankreich 1223 und Lo B Nr. 11 (Veritas) aus dem Anfang der Regierung Ludwigs IX. (nach 1226; vgl. Bartsch l. c. 2, 75) näher datierbar. In die gleiche Zeit wie „Beata" will P. Meyer (Romania 1, 198) das Lied: Bulla fulminante (Lo B Nr. 14) setzen, da er in den in diesem Lied gegen Rom geschleuderten Anklagen den Niederschlag der von Philipp in Rom selbst gemachten Erfahrungen sieht und Ausdrücke wie „Itur et recurritur ad curiam" als Anspielung auf Philipps Reise nach Rom 1219 und ihre vielleicht 1222 stattgehabte Wiederholung auffasst.

Mit den aus den genannten 13 Quellen (9 zuverlässigen und 4 zweifelhaften) als Dichtungen Philipps sich ergebenden Texten ist die Zahl der bisher auf grund von Quellenangaben Philipp zuzuschreibenden Dichtungen erschöpft. Es scheint, dass eine Erweiterung dieser Zahl besonders durch weitere Lieder des 10. Faszikels von F zu erwarten ist. So ist höchstwahrscheinlich mit der von Alberich von Trois-Fontaines (Mon. Germ. Script. 23, 931) erwähnten „optima narratio", die Philipp 1233 über den Verlust und die Wiederfindung des heiligen Nagels von St. Denis „schrieb", nicht eine Predigt darüber, wie Peiper l. c. S. 413, oder eine verlorene „relation", wie Delisle (Ann.-Bull. Soc. de l'hist. de France 22, 135) annimmt, sondern der Conductus: Clavus clavo retunditur (F f. 437; Textdrucke bei Delisle l. c. S. 135 und Anal. hy. 21, 169; über die Edition der Musik vgl. oben S. 124), der hier im 10. Faszikel (Nr. 51) in der Mitte zwischen den Darmstädter (bis Nr. 49) und den Londoner Philipp-Texten (Nr. 52 ff.) steht, gemeint. Auch der Text: Clavus pungens acumine (2 st. F f. 358; 1 st. Fauv f. 5; Text: Anal. hy. 21, 22; Mk.: Fauv), der in F auf Philipps „Centrum capit" folgt und der durch das Ereignis von 1233 angeregt sein mag, aber nicht als eine „optima narratio" bezeichnet werden kann, kann von Philipp stammen.

Wie oben S. 244 erwähnt, schreibt Dreves besonders Anal. hy. 20 und 21 vermutungsweise eine grosse Anzahl von anonymen Texten Philipp zu. Für seine Annahme, Philipp sei der Verfasser aller rondeauartig gebauten Lieder in F Faszikel 11, scheinen mir stichhaltige Gründe zu fehlen (vgl. oben S. 255). Besser motiviert sind die Vermutungen, dass Werke wie: Homo natus (21, 116), Cum omne quod componitur

Digitized by Google

(20, 31), In nova fert animus (20, 32) *und* Non te lusisse pudeat (20, 32 und 21, 141), die u. a. F f. 415, 431, 427' und 435 (10. Fasz. Nr. 1, 39, 29 und 47) überliefert sind, Philipp angehören. Für Homo bringt Da 2777 die Bestätigung. „In nova" gehört mit mehreren oben S. 264 f. genannten Texten Philipps in die Gruppe der älteren Texte, die im Roman de Fauvel ohne Berücksichtigung ihrer alten Komposition als Motettentexte dienten. Ferner schreibt Dreves Anal. hy. 20, 31: Consequens antecedente (u. a. F f. 327); ib. 21, 126: das mit Philipps Bulla fulminante (Lo B Nr. 14) zusammenhängende Dic Christi veritas (vgl. oben S. 98); ib. 45b, 68f.: die mehrfach mit Philipps Cum sit omnis (Lo B Nr. 10) zusammen überlieferten Texte: Dic homo cur abuteris *und* O Christi longanimitas (vgl. über sie auch Hauréau, Bern. S. 28f., der die Verfasserfrage bezüglich Dic und O Christi offen lässt, Hymnendichtung 2, 454 und Ch. 4562); ib. 50, 532 (wohl irrig): 2 Texte aus Bern 568, Post dubiam *und* Nec mare (ed. H. Hagen, Carm. medii aevi, 1877, S. 182ff. und 186ff.); Hymnendichtung 2, 1909, S. 25, 169, 427, 88 und 283: Gratuletur, Veni creator, Regnum dei (u. a. F f. 349', 207', 352'), Regis et pontificis *und* Lignum vite (Ch. 17222 und 10627) mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit Philipp zu.

X. Das Verzeichnis eines verlorenen Repertoires von Organa, Conductus und lateinischen Motetten englischer Provenienz in London Br. Mus. Harl. 978 (Lo Ha).

Der Inhalt der bisher besprochenen Codices war ursprünglich französischer Provenienz; entweder in seinem ganzen Umfang oder wenigstens in seinem wesentlichen Bestand, abgesehen von geringfügigen ausserhalb Frankreichs entstandenen Erweiterungen. Die Organa der Schule von Notre Dame in Paris, in erster Linie die Werke Leonins und Perotins in W_1, F, Ma und W_2 setzen ebenso wie das selbstständige Organa-Repertoire in St. V die in den im älteren Stil komponierten Organa von Limoges, von Chartres und an anderen französischen Orten gepflegte Kunst fort. Die aus den Notre Dame-Organa entstandene Motette ist rein französischen Ursprungs; und aus den bisher bekannten Handschriften schien auch der Schluss erlaubt, dass nicht nur ihre Weiterentwicklung, sondern im grossen und ganzen auch ihre Ausübung zunächst im wesentlichen auf Frankreich beschränkt geblieben sei.

Dass die Organa-Komposition älteren Stils, deren Ursprung noch im Dunkel liegt, die in Frankreich dann schon im 11. Jahrhundert zu einer ersten Blüte kam, schon früh auch ausserhalb Frankreichs eifrig gepflegt wurde, war namentlich aus Schriftsteller-Angaben zu entnehmen, unter denen besonders diejenigen in den Vordergrund gerückt wurden, die die Frage nach der Rolle, die England in der ältesten Entwicklung der mehrstimmigen Musik spielte, in dem Sinne zu beantworten schienen, dass auch in England eine eifrige Pflege, vielleicht sogar der Ursprung der mehrstimmigen Musik überhaupt anzunehmen ist.

Der Umstand, dass in dem schon aus den musikgeschichtlichen Werken des 18. Jahrhunderts bekannten 6stimmigen englischen Kanon „Sumer is icumen in" ein

Digitized by Google

in dieser Zeit isoliert dastehendes, sowohl in dem geschickten kanonischen Aufbau wie in den harmonischen Zusammenklängen auffällig entwickeltes, auch durch glückliche melodische Erfindung sich auszeichnendes Werk der nationalen englischen Kunst des 13. Jahrhunderts erhalten ist, — das einzige mehrstimmige Werk dieser Zeit, dem bei seiner tönenden Wiedergabe in seiner Originalgestalt ein unmittelbarer künstlerischer Eindruck auch auf den modernen Hörer beschieden schien; —

weiter die seit 1890 rasch sich folgenden Veröffentlichungen sowohl von Resten der älteren englischen mehrstimmigen Musik, wie sie besonders in den Publikationen: The musical notation of the middle ages, 1890, pl. 18—19, von H. E. Wooldridge (Early English Harmony 1897) und J. Stainer (Early Bodleian Music 1901) vorliegen, als auch von Darstellungen der älteren englischen Musikgeschichte, deren wichtigste W. Nagel's Geschichte der Musik in England (I 1894, II 1897), H. Davey's History of English Music (1895) und H. E. Wooldridge's Oxford History of Music (I 1901, II 1905) sind, Veröffentlichungen, zu denen neuerdings die reichen Nachweise in A. Hughes-Hughes' ausgezeichnetem: Catalogue of Manuscript Music in the British Museum (3 Bde., 1906—1909) treten,

führten ebenfalls, weniger bei den englischen Forschern selbst als bei einigen deutschen Forschern, zu Ansichten über die hervorragende Bedeutung der älteren englischen mehrstimmigen Musik, die zum mindesten stark übertrieben sind.

Eine der gründlichsten englischen Publikationen auf dem nah verwandten Gebiet der Liturgie, gleichzeitig auch eine der wichtigsten Publikationen zur Geschichte der ältesten Mehrstimmigkeit, in der die historische für die Tropen von Frankreich nach England führende Entwicklungslinie richtig gezeichnet ist, die Ausgabe des Winchester Troper von W. H. Frere (1894; Bd. 8 der Publikationen der Henry Bradshaw Society), ist von den nicht-englischen Forschern über mehrstimmige Musik noch gar nicht beachtet, obwohl ihr Inhalt für die Erkenntnis der Entwicklung der englischen mehrstimmigen Musik, die hier in engster Verbindung mit der Erweiterung der Liturgie durch Sequenzen und Tropen steht, von besonderer Wichtigkeit ist.

Der Winchester Troper mit seinen überaus zahlreichen dem Ende des 11. Jahrhunderts entstammenden 2st. Kompositionen sowohl von tropischen und nicht-tropierten Stücken des Ordinarium Missae (Kyrie und Gloria), wie von vielen Proprium-Gesängen verschiedener Gattungen (Tractus, Alleluias, Responsorien, Invitatorien und Antiphonen, ferner Introitus-Tropen) und von Sequenzen zeigt, auf welchen fruchtbaren Boden die Anregungen der französischen Organa-Komponisten, speziell der Musiker von Limoges, hier gefallen sind. Wenn auch die Aufzeichnung dieser Organa in nicht-diastematisch geschriebenen Neumen, denen sogenannte Romanus-Buchstaben gelegentlich zugesetzt sind, die sichere Übertragung der neu hinzu komponierten Organa-Stimmen in der Regel leider ausschliesst, so gibt sie doch viele sehr wertvolle Auskünfte sowohl über das rhythmische Verhältnis der neuen Stimmen zu den liturgischen Tenores, wie über das Verhältnis, in dem die Richtungen der melodischen Bewegung beider Stimmen zu einander stehen. Leider ist in Frere's Ausgabe und den hierin Frere's Ausgabe ergänzenden Tafeln 2—6 in Wooldridge's Early English Harmony nur ein sehr geringer Teil der Organa des Wi Tr bisher publiziert.

Digitized by Google

Der hier gemachte Versuch, die Liturgie, besonders die der Messe, in weitestem Umfang durch mehrstimmige Komposition künstlerisch zu schmücken, bleibt für diese und die folgende Zeit isoliert. Einer der Gründe des epochemachenden Fortschritts der Entwicklung der Organa-Komposition, den Leonins und Perotins Organa bedeuten, liegt gerade in der Beschränkung der mehrstimmigen Komposition auf einige wenige diese musikalische Ausführung besonders begünstigende Formen und in der damit sich bietenden Möglichkeit, die mehrstimmige Komposition dieser wenigen liturgischen Formen nun in einer möglichst charakteristischen, möglichst vielseitigen und ein hohes Mass künstlerischer Freiheit entfaltenden Weise auszugestalten, während im Wi Tr die in ihrer 1 st. Gestalt so wesentlich von einander verschiedenen liturgischen Melodie-Formen noch alle im grossen und ganzen in übereinstimmender Weise 2 st. komponiert zu sein scheinen.

Für die englische mehrstimmige Musik ist die Handschrift Cambridge Corpus Christi College 473, die die mehrstimmige Ausführung des Wi Tr enthält, die einzige bisher bekannte unversehrt erhaltene Handschrift des älteren Mittelalters überhaupt. Von allen weiteren englischen Codices mit mehrstimmiger Musik sind bis an den Anfang des 15. Jahrhunderts nur eine nicht sehr grosse Zahl von Fragmenten, oft nur von dürftigsten Fragmenten erhalten, aus denen sich eine ähnliche Kontinuität der Entwicklung der mehrstimmigen Musik in England, wie sie in Frankreich deutlich zu beobachten ist, nicht erkennen lässt. Eine ganze Reihe dieser Fragmente zeigen, wie an dieser Stelle nicht näher auszuführen ist, bezüglich der englischen Mehrstimmigkeit immer aufs neue lebhafte Beziehungen, mehrfach auch direkte Nachahmungen der jeweils modernen französischen Musik, während das umgekehrte Verhältnis bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts nirgends festzustellen ist.

Sind so auch die grossen englischen Handschriften mit mehrstimmiger Musik zunächst des 12. und 13. Jahrhunderts verloren, so ist von einem sehr ausgedehnten englischen Organa-, Conductus- und Motetten-Repertoire dieser Zeit (ich zähle 164 Werke) wenigstens ein in mehrfacher Hinsicht interessantes Verzeichnis erhalten, das im folgenden zum ersten Mal abgedruckt wird. Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Professor W. Meyer in Göttingen, der mir auch eine Photographie der betreffenden Seiten des Codex, den ich später auch im Original einsehen konnte, eine Zeit lang freundlichst zur Verfügung stellte.

Es steht am Ende der als Quelle des Sumer-Canons den Musikhistorikern und wegen ihres reichen Schatzes an weltlichen lateinischen Liedern dieser Zeit den Literar-Historikern wohlbekannten Handschrift London Br. Mus. Harl. 978, f. 160'—161 (bezw. nach 2 älteren jetzt durchstrichenen Foliierungen: f. 158'—159 oder f. 181'—182), einer aus verschiedenen ursprünglich nicht zusammengehörigen Teilen bestehenden Sammelhandschrift des 13. Jahrhunderts. Die Grösse dieser 2 Pergamentblätter, die etwas geringer ist als die vom Buchbinder zu 19 : 13 cm beschnittene des übrigen Codex, beträgt 18,5 : 13 cm.

So weit ich sehe, ist das Verzeichnis bisher ganz unbeachtet geblieben, — auch im 3. Band des Katalogs von Hughes-Hughes, 1909, ist es nicht angeführt, — obwohl bereits im: Catal. of the Harl. Mss. in the Brit. Mus. 1, 489 (1808) folgende Angaben über diese beiden Seiten (Teil 120—126 des Codex) gemacht sind:

Digitized by Google

„Denique, aliena manu, scribuntur Catalogi Antiphonarum in Ecclesia canendarum; v. g. 120. Ordo primus W. de Winter, f. 181b. — 121. R. (Responsoria?) W. de Wić, ibid. — 122. Cund., ibid. — 123. Motettae cum una Litera et duplici Nota, f. 182. — 124. Motettae cum duplici Litera, ibid. — 125. Motettae cum duplici Nota, ibid. — 126. Item cum duplici Litera, ibid."

Die Sammlung, deren Inhalt in diesem im folgenden vollständig wiedergegebenen Verzeichnis aufgezählt ist, ist bisher unbekannt. Zu dem sonstigen musikalischen Inhalt des Codex steht das Verzeichnis in keinen Beziehungen.

Gemäss den 7 Überschriften, die die Handschrift angibt, teile ich die Anfänge, die im Codex (jeder in besonderer Zeile) untereinander aufgezeichnet sind, in 7 Gruppen ein. Die Auflösungen der in den Überschriften im Codex verwendeten Abkürzungen sind im folgenden kursiv gedruckt; doch erschien es überflüssig, ebenso im Druck auch die Auflösungen der Abkürzungen in den Textanfängen zu unterscheiden.

[f. 160' 1. Spalte]. 1. Ord. T. W. de Win*cestre.*

Ich lasse die Auflösung der ersten beiden Abkürzungen hier noch offen. Dass auch die hier aufgezählten liturgischen Werke der 1. und 2. Gruppe mehrstimmig komponiert waren, geht sowohl daraus, dass hier eine Auswahl liturgischer Gesänge mit Conductus und Motetten, den beiden Hauptgattungen der mehrstimmigen Musik, wie in den Notre Dame-Handschriften zusammengestellt sind, wie mit voller Sicherheit aus dem Umstand hervor, dass für die 1. und 2. Gruppe der Name des Komponisten W. de Wincestre genannt ist; dass so die entsprechenden Abkürzungen in der 1. und 2. Überschrift zu lesen sind, scheint mir nicht zweifelhaft. So legt auch dieses Repertoire von der hervorragenden Pflege der mehrstimmigen Musik in Winchester Zeugnis ab, ebenso wie der Winchester Troper und die Notiz des englischen Anon. IV (C. S. 1, 344), der unter den „Boni cantores" „in Anglia", die „valde deliciose canebant", u. a. „Makeblite apud Wyncestriam" nennt. — Die Anfänge der 1. Gruppe reichen fast alle in die 2. Spalte herüber.

1. Spiritus et alme. ℟ de virgine. (Über die Bezeichnung ℟ vgl. bei Gruppe 2. Der Text ist der bekannte Marientropus zum Gloria Ch. 19312, der vom späteren 14. Jahrhundert an sehr häufig mehrstimmig komponiert wurde; aus der älteren Epoche ist er mehrstimmig mir bisher nur hier nachweisbar.)
2. Rex omnium lucifluum . | . regnum tuum solidum. (Der 1. Anfang fehlt bei Chev. und Anal. hy. 47. Anscheinend ist es der Anfang eines Regnum-Tropus; vgl. über diese Tropen, die den Schlussvers des Gloria-Tropus *Laus tua deus* weiter tropieren, Anal. hy. 47, 282 ff. Eventuell könnte es wie Nr. 1 ein Gloria-Tropus sein; dann wären in dieser Zeile ausnahmsweise einmal 2 Anfänge neben einander gestellt.)
3. Item Regnum tuum solidum. (Anscheinend ein weiterer Regnum-Tropus, dessen Tropenanfang hier nicht angegeben ist.)
4. Virgo decora. Virgo dei genitrix. (In Nr. 4—7 sind die an 2. Stelle stehenden Anfänge in der Handschrift unterstrichen. Nach der Analogie der folgenden

Digitized by Google

3 Stücke scheint das Ganze ein Tropus zum ℣ *Virgo dei* zu sein, wahrscheinlich zum ℣ des ℟ Stirps, O 16, sonst zum ℣ des Gr. Benedicta, M 32.)

5. All. Virginis inviolate. Virga Jesse.
6. All. Gaude mundi domina. Gaude virgo.
7. All. Salve virgo domini. Salve virgo. (Nr. 5—7 sind anscheinend 3 Alleluia-Tropen, die sonst unbekannt sind. Die Alleluia ohne Tropus kommen alle 3 unten noch einmal vor: **2**, 35, 32 und 31; in W_1 sind 2 st. f. 197 All. Virga Jesse floruit virgo, vgl. L. Gr. [99], und f. 197′ All. Salve virgo dei mater erhalten. W. H. Frere, Grad. Sarisb., Einleitung S. 81, 74 und 79 weist die All.-Anfänge Nr. 5—7 1 st. u. a. in Oxf. Bodl. Rawl. Lit. d 3 s. XIII nach; und zwar für den Anfang Nr. 5 neben dem eben genannten All. im gleichen Codex auch ein All. Virga Jesse floruit vellus.)
8. All. Virga ferax. (Frere l. c. nennt dieses All. nicht. Es ist 2 st. in London B. M. Ar. 248 f. 200′, nur anfangs mit Noten, vgl. oben S. 13, und 3 st. in Paris frç. 25408 f. 119′, vgl. Fétis in Danjou's Revue 3, 1847, 323, erhalten. Warum dieses anscheinend hier nicht tropierte All. zu den Tropen der 1. Gruppe gestellt ist, ist nicht ersichtlich. War es etwa auch hier 3 st. und deshalb so von der höchstwahrscheinlich 2 st. All.-Serie der 2. Abteilung getrennt?)

Der Verlust der Werke **1**, 1—7 ist besonders zu bedauern, da mehrstimmige Kompositionen von Regnum- und All.-Tropen überhaupt nicht erhalten und solche von Gloria-Tropen nur im Wi Tr und in W_1, in beiden Codices 2 st., bisher nachweisbar sind.

2. Postea ℟ W. de Wi*nc*[estre].

(Die Überschrift steht rechts von den Anfängen in mittlerer Höhe zwischen 1, 8 und 2, 1.)

Es folgen 37 All.-Organa des gleichen W. de Wincestre, für die wie für 1, 1 die Bezeichnung „Responsoria" auffällig ist. „Respondere" ist zwar als terminus technicus der mehrstimmigen Musik im Sinn von „die Begleitstimme singen" gebräuchlich; „Responsorium" aber im Sinn von „Organum" ist mir sonst nicht nachweisbar. Dass das hier folgende Repertoire zum grossen Teil sowohl mit dem 2 st. All.-Repertoire des Wi Tr wie mit dem der Notre Dame-Handschriften bezüglich seiner Zusammensetzung übereinstimmt, liegt in der Natur der Sache, da es in allen 3 Fällen im wesentlichen die gleichen Hauptfeste waren, an denen das Alleluia in mehrstimmiger Komposition ausgeführt wurde.

Die 1. Zahl in den Parenthesen gibt die Nr. der 2 st. All.-Komposition im Wi Tr und die Nr. hinter M das Vorkommen von mehrstimmigen Kompositionen des betreffenden All. im Notre Dame-Repertoire und deren Nummer im Repertorium an. Die 2 st. Kompositionen des 11. Faszikels von W_1 sind mit Angabe des f. in W_1 citiert. Weitere Parallelen bieten die neumierten 2 st. All. der Handschrift Chartres 130 (148) s. XI, aus der Nr. 1—3 und der Anfang von Nr. 4 Paléogr. Mus. t. I, pl. 23 ediert ist, ein 2 st. All. des Codex Paris B. N. lat. 15129 s. XIII, ediert von Coussemaker, Hist. pl. 30, und ein 2 st. All. der Handschrift St. V. Nachweise über die 1 st. Melodien

Digitized by Google

sind nur gegeben: 1) bei allen All., die in den in Frere's Ausgabe des Wi Tr berücksichtigten Handschriften nur 1 st. vorkommen, durch * bezeichnet; 2) bei den in den Notre Dame-Handschriften fehlenden All. aus L. Gr.; wenn hier fehlend, aus Gr. Sar.; und wenn auch hier fehlend, aus Frere's Einleitung zum Gr. Sar., durch † bezeichnet. Die in allen eben citierten Quellen fehlenden All. sind mit ° bezeichnet.

1. All. Dies sanctificatus (1—2; Chartres Nr. 1; M 2) — 2. All. Video celos apertos (3; Chartres Nr. 3; M 4; St. V f. 282) — 3. All. Hic est discipulus (M 6) — — 4. All. Te martirum (5; L. Gr. [29]) — 5. All. Gloria et honore (*; Gr. Sar. 208) — 6. All. Multiphar̄ (*riam* oder *rie* aufzulösen, vgl. †; Chartres Nr. 2; L. Gr. 49) — 7. All. Vidimus stellam (*; M 10) — 8. All. Adorabo — 9. Item All. Adorabo (7; M 12) — 10. All. Pascha nostrum — 11. Item Pascha nostrum (9; Chartres Nr. 4—5; M 14—15; vgl. unten) — 12. All. Dulce lignum (*; M 22) — 13. All. Ascendens Christus — 14. Item Ascendens Christus (21; M 23) — 15. All. Paraclitus (24; M 26) — 16. All. Benedictus es domine (*; M 57) — 17. All. Inter natos (M 29) — 18. All. Tu es Symon Bariona (*; †; wohl nicht = M 31) — 19. All. Non vos me elegistis (29; Gr. Sar. y) — 20. All. Levita Laurentius (31; L. Gr. 533, vgl. M 67*) — 21. All. Hodie Maria virgo (34; M 34) — 22. All. Nativitas gloriose (M 38) — 23. All. In conspectu (35; M 39) — 24. All. Judicabunt (42; M 42) — 25. All. Hic Martinus (M 44) — 26. All. Veni electa (48; M 54) — 27. All. Dilexit Andream (51; M 45) — 28. All. Tumba sancti Nicholai (°; vgl. Ch. 34165; 2 st. Paris lat. 15129) — 29. All. Justus germinabit (32; M 53). —

Die letzten 8 Werke sind Marien-Alleluia.

30. All. Ave Maria (6; W_1 f. 198′; L. Gr. [96]) — 31. All. Salve virgo (vgl. oben 1, 7; W_1 f. 197′) — 32. All. Gaude virgo (vgl. oben 1, 6) — 33. All. Porta Syon (°) — 34. All. Ora pro nobis (†) — 35. All. Virga Jesse (vgl. oben 1, 5; W_1 f. 197) — 36. All. Dilexit Mariam dominus (°) — 37. All. Salve decus (°).

Die grosse Zahl der hier genannten All.-Organa, die wie auch sonst üblich bei Nr. 1—29 die liturgische Folge innehalten und mit 8 Marien-All. enden, lässt mit grösster Wahrscheinlichkeit darauf schliessen, dass die Kompositionen 2 st. waren. Beim All. Pascha ist wohl der 2. V Epulemur, der auch in den mehrstimmigen Kompositionen dieser Zeit dem 1. oft folgt, mitgemeint; so sind es im ganzen 34 oder 35 All.-Texte, von denen 3 je 2 mal hier komponiert waren. 16 gehören auch dem 2 st. Repertoire des Wi Tr an; die ersten 14 halten beide Mal die gleiche Folge inne. Die 5 in Chartres 2 st. komponierten All.-Texte kehren, wenn All. Epulemur bei Nr. 10—11 mit inbegriffen ist, sämtlich hier wieder. Im 11. Faszikel von W_1 sind 3 von den Marien-All. der Schlussgruppe 2 st. überliefert. Dem Hauptrepertoire der Notre Dame-Handschriften gehören 19 bezw. 20 All.-Texte an, die ebenfalls hier wie dort in der gleichen Folge erscheinen bis auf M 57, das sonst nur in F und zwar am Schluss ausserhalb der liturgischen Folge 2 st. erhalten hier seine richtige Stelle als Trinitäts-All. (Nr. 16) einnimmt, und die letzten 3 hier etwas anders angeordneten Heiligen-All.

Für die Frage, ob die hier verzeichneten All.-Organa in dem einfachen im wesentlichen Note gegen Note gesetzten Stil der Organa des Wi Tr und in Chartres

Digitized by Google

oder in dem etwas freieren Stil der Organa des 11. Faszikels von W_1 oder in dem voll entwickelten Organum-Stil der Notre Dame-Organa komponiert waren, sind wir lediglich auf Vermutungen angewiesen; mir scheint von den 3 genannten Möglichkeiten die 3. wohl ausgeschlossen und entweder die 1. oder 2. zutreffend.

[2. Spalte.] 3. Cun*ductus*.

Die Auflösung der Abkürzung in „Cunductus" ist wohl nicht zweifelhaft, wenn diese Form statt „Conductus" sonst auch noch nicht belegt scheint. Im Codex Engelberg 314 findet sich eine andere ebenso verderbte Nebenform: Canductus. — Die Überschrift steht in der 2. Spalte in der Höhe des Anfangs 2, 1 in der 1. Spalte.

1. Veni creator spiritus — 2. In celesti ierarchia — 3. Dulcis ave femina — 4. Mater Christi quem pavisti — 5. Miles Christi qui vestisti — 6. Katerina progenie — 7. Andreas celici — 8. Dux Andrea — 9. Ave caro Christi — 10. Veni sancte spiritus — 11. Mundo salus oritur — 12. Gaudent celi letantur populi — 13. Vox jocunda — 14. Gaude virgo vas pudicicie — 15. Virgo pudicicie — 16. Salvatori sit gloria — 17. De radice sentium — 18. Castitatis culmine — 19. Salve sola solis cella — 20. Regina misericordie — 21. Ave Maria laus tibi quia — 22. Salve decus castitatis — 23. Adorna Syon thalamum — 24. Letentur omnium corda — 25. Felix Magdalene — 26. Benedicta sit regina — 27. Corpora sanctorum — 28. Rex sedet in solio — 29. Zacharie filius — 30. Hodie letitiam — 31. Pastor gregis Anglici — 32. Salve Thomas flos — 33. Ecce virgo jam completa — 34. Ympni novi nunc intonent — 35. Concipis affata — 36. Rorant celi — 37. O castitatis lilium — 38. Resurrexit dominus.

Von allen diesen Anfängen sind mir bisher nur zwei, Nr. 1 und 10, als Anfänge mehrstimmiger Conductus nachweisbar. Wie Nr. 1 beginnt sowohl der 3st. Conductus: Veni creator spiritus spiritus recreator (F f. 207′ und W_2 f. 36; vgl. Flac. Nr. 89 und Anal. hy. 21, 52) wie der 2st. Conductus: Veni .... et in me robur (F f. 360; Anal. hy. 21, 56). Wie Nr. 10 beginnt eine 2st. Komposition der bekannten Sequenz Ch. 21242 „Veni sancte spiritus et emitte celitus" in Tours 927 f. 14′; vgl. ferner Ars C Nr. 11; der Vollständigkeit halber seien auch die 1st. Conductus: Veni ... veni lumen (F f. 448) und: Veni ... spes (Lo B Nr. 24; vgl. oben S. 261) hier genannt, obwohl sie hier wohl nicht in Betracht kommen. Es bleibt wegen der Kürze der hier citierten Anfänge und des Fehlens weiterer textlicher Beziehungen zum Conductus-Repertoire der Notre Dame-Handschriften aber auch für die 3 ersten Nachweise sehr zweifelhaft, ob eine dieser Kompositionen hier in der Tat gemeint ist.

Von den übrigen Werken kann ich keines in Conductusform, weder in mehrstimmiger noch in 1st., bisher nachweisen. Einige Anfänge sind bekannt; doch nehme ich hier wie bei den folgenden Gruppen von der Zufügung der Nachweise bei Chevalier und in anderen Werken Abstand, da die Anfangsangaben hier zu kurz sind, um eine wahrscheinliche Identifizierung zu erlauben, und bekannten Anfängen wie ausser Nr. 1 und 10 z. B. Nr. 2, 9, 23 und 38 sehr wohl eine unbekannte Fortsetzung gefolgt sein kann. Erwähnenswert scheint mir nur Chevalier's Nachweis zu Nr. 22 Salve decus

Digitized by Google

castitatis (Ch. 33081), da er hier als einzige Quelle eine englische Handschrift citiert: Cambridge Eton Coll. 178. Dass mit Nr. 10 und 37 nicht die Texte: Mot. [786] Veni sancte spiritus veni lux (in 3st. Dpm. Mo 4, 54; Ba Nr. 99); Mot. [1191] Veni ... et emitte (2st. Eng Nr. 6; Lo D f. 54'); und Tr. [624] O castitatis lilium Maria sedens (in 3st. Dpm. Mo 8, 344) gemeint sind, ergibt der Zusammenhang hier.

Beachtenswert sind die Anfänge Nr. 31 und 32, die speziell für die englische Provenienz dieser Kompositionen charakteristisch scheinen. — Die Anfänge 3, 1, 26 und vielleicht auch 20 (Regina ..) kehren unten 7, 12, 8 und vielleicht auch 9 (O regina ..) wieder.

[f. 161, 1. Spalte.] 4. Mo*teti cum una littera et* dupl*ici* no*ta.*

Der Terminus *Littera* für Text ist der gebräuchliche. Für den Terminus *Nota* (im Codex: nō abgekürzt) in der Bedeutung: Stimmenzahl scheint die Terminologie der Theoretiker keinen Beleg zu bieten. Auch die Bezeichnung „una littera" für den Text dieser Motetten-Kompositionen weicht von dem allgemeinen Sprachgebrauch der Theoretiker ab, da nach diesem die Motette stets eine Komposition „cum diversis litteris" ist, weil auch der T. „cuidam littere equipollet" (Franco, C. S. 1, 130); hier ist der T. als Text nicht mitgerechnet und nur der Motettentext gezählt. Die Frage, ob wie hier „Littera" so auch „Nota" sich nur auf den musikalischen Oberbau bezieht und somit die Überschrift der 4. (und 6.) Gruppe die Bedeutung hat: 3st. Motetten mit nur einem Text in den Oberstimmen, wie sie z. B. die 1. Motetten-Faszikel von F und W_2 überliefern, wie sie dann aber aus den Handschriften ganz verschwanden, — oder ob „cum duplici nota" einfach „2st." Motetten bezeichnet, wobei die Hinzufügung der Stimmenzahl, die in den Überschriften der Gruppen 5 und 7 für die „Moteti cum diversis litteris" als selbstverständlich fortgelassen ist, hier bei den „Moteti cum una littera" nicht fehlt, da es ja in der Tat 3- und 2st. derartige Motetten gab, ist nicht sicher zu entscheiden. Trifft die 1. Deutungsmöglichkeit zu, würden hier die 2st. Motetten ganz fehlen und aus diesem Verzeichnis würde sich die interessante Feststellung ergeben, dass die 3st. Motetten „cum una littera" in England länger in der Praxis lebendig blieben als auf dem Festland, da sie hier gemeinsam mit einem umfangreichen Repertoire von Doppelmotetten überliefert wären. Trifft die 2. zu, was doch wohl wahrscheinlicher ist, so ist besonders das hier herrschende numerische Verhältnis der „Moteti cum una littera" zu den Doppelmotetten (15 zu 66) beachtenswert, aus dem zu schliessen wäre, dass die Beliebtheit der Form der 2st. lateinischen Motette, die in F und W_2 den anderen Motettenformen gegenüber durchaus dominiert, in Mo dagegen bereits so gut wie ganz verschwunden ist, schon in dieser Sammlung, die in der 1. und 2. Gruppe noch so zahlreiche Organa enthält, stark abgenommen hat.

1. [957] Gloriemur crucis in preconio — 2. [958] Mundialis glorie — 3. [959] Salve virgo que salvasti — 4. [960] Reges Tharsis et insule — 5. [961] Radix Jesse — 6. [962] Nimis honorati sunt — 7. [963] Omnis sexus gaudeat — 8. [964] Ave pater inclite — 9. [965] Christi miles rex Edmundus — 10. [966] Zelo crucis innocens — 11. [967] Veritatis vere testis — 12. [968] Ad gloriam deice — 13. [969] Homo quam ingratus.

Digitized by Google

Parallelen dazu sind mir nicht bekannt. Die Anfänge Nr. 4–6 sind Anfänge liturgischer Texte. Besonders beachtenswert ist der Text Nr. 9, der einem speziell englischen Heiligen gilt.

5. Moteti cum duplici littera.

In Analogie zu der Bezeichnung „cum una littera“ für die Motetten der 4. Gruppe sind unter den folgenden Motetten Doppelmotetten zu verstehen. Da diese selbstverständlich 3 st. sind, lässt sich das Fehlen der Stimmenzahl in der Überschrift hier leicht erklären. Nach der Sitte der Zeit ist nur ein Text angegeben; und zwar sicherlich hier ebenso wie z. B. in dem Verzeichnis der Doppelmotetten am Anfang des Roman de Fauvel der Motetus-Text. Wie zu den Anfängen der 4. Gruppe der Tenor, so ist hier Tenor und Triplum zu ergänzen.

1. [970] Quem non capit — 2. [971] Super te Jerusalem — 3. [972] Precipue mihi dant — 4. [973] Presul ave flos presulum — 5. [974] De stirpe davitica — 6. [975] Plausit sterilis — 7. [976] Sancte dei preciose — 8. [774?] Anima mea liquefacta est — 9. [767?] Descendi in ortum meum — 10. [977] O felicem genitricem — 11. [978] Mira federa — 12. [979] Salve gemma virginum — 13. [980] O Maria vas munditie — 14. [981] Maria laudis materia — 15. [982] Benedicta sis lucerna — 16. [983] In domino gaudeat — 17. [984] Epulemur et letemur — 18. [985] Resurgente salvatore.

Nr. 8 und 9 sind jedenfalls die bekannten Stellen des Hohenlieds 5, 6 ff. und 6, 10 ff., die mehrfach in Motettenform über dem T. Alma (aus der so beginnenden Marien-Antiphon, O 48*), allerdings erst von der Zeit des 7. Faszikels von Mo an, erhalten sind. Mot. [774] Anima 2 st. Lo D f. 59′. Mot. [767] Descendi 3 st. mit Tr. [766] Anima Mo 7, 282; mit Tr. [768] Gaude super Ba Nr. 25; mit Tr. [769] Virginale Da Nr. 3; Mo 8, 330 und Theor.-Cit.; 2 st. Ars A Nr. 5; Lo D f. 55′. Ob Nr. 8 eine Dpm.-Form der in dem deutscher Provenienz entstammenden Codex Lo D 2 st. erhaltenen Motette und Nr. 9 eine der 3 genannten, den verbreiteten 2 st. Unterbau verschieden zu Dpm. erweiternden Kompositionen war, oder ob Lo Ha eine oder zwei von den in Frankreich und Deutschland verbreiteten Motetten-Kompositionen dieser Texte unabhängige Kompositionen meint, ist unbekannt.

Wie Nr. 2 beginnt der Tr.-Text der Dpm. [47—48] Mo 4, 68 (Tr. Super .. de matre; Mot. Sed fulsit virginitas; T. Dominus, aus M 1), die wohl nicht mit der hier gemeinten Komposition identisch ist, da *Super* hier als Motetus-Text anzusehen ist; trotzdem bleibt diese Beziehung gerade zu dem stilistisch der 5. und 7. Gruppe jedenfalls sehr nahestehenden 4. Faszikel von Mo sehr beachtenswert.

Für bekannte, aber in mehrstimmiger Komposition sonst nicht nachweisbare Anfänge wie Nr. 7 und 10 gilt das oben über ähnliche Anfänge der 3. Gruppe Gesagte.

6. Item moteti cum duplici nota.

Die beiden folgenden Anfänge sind wohl nur als ein Nachtrag zur 4. Gruppe, nicht als Vertreter einer 3. Motettenform aufzufassen; die Bezeichnung „cum una littera“ fehlt in der Überschrift wohl nur versehentlich in falscher Analogie zu den nur eingliedrigen Überschriften der 5. und 7. Gruppe.

Digitized by Google

1. [986] Claro paschali (als Anfang des Hymnus Ch. 3361 wohl bekannt; als Anfang einer Motette bisher nicht nachweisbar) — 2. [987] Mira virtus Petri.

7. Item cum duplici littera.

Die 7. umfangreichste Gruppe (48 Anfänge) bildet augenscheinlich die Fortsetzung der 5. Gruppe. Die verlorene Sammlung enthielt also nur 15 entweder 3st. oder wahrscheinlicher 2st. Motetten mit nur einem Text über dem Tenor, Vertreter einer der ältesten Motettenformen, und nicht weniger als 66 lateinische Doppelmotetten, Vertreter der Hauptform der lateinischen Motette in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Da die Handschriften, die ausschliesslich oder überwiegend Doppelmotetten enthalten, gewöhnlich in Mensural-Notation geschrieben sind, ist vielleicht auch für diese verlorene Sammlung anzunehmen, dass mindestens die 5. und 7. Gruppe mensuraliter aufgezeichnet waren. Andererseits fehlen aber in den mensuraliter geschriebenen Handschriften wieder umfangreichere Repertoires von liturgischen Organa, mehrstimmigen Tropen, Conductus und eintextigen lateinischen Motetten, lauter Kompositionsformen der mehrstimmigen Musik, die in dieser verlorenen Sammlung ausgiebig oder reich vertreten waren und ihre Angliederung an die in Quadrat-Notation geschriebenen Handschriften angemessener erscheinen lassen; so ordne ich Lo Ha an dieser Stelle ein.

1. [988] In sanctis est mirabilis — 2. [989] In te martir patuit — 3. [990] Salvatoris est effecta — 4. [991] Virgo Jesum preter morem — 5. [992] Quod in rubo Moysis — 6. [993] Intrat Noe portat justitiam — 7. [994] Regis summi glorie — 8. [995] Benedicta sit regina — 9. [996] O regina misericordie — 10. [997] Turtur innocencie — 11. [998] Salve decus virginum — **[2. Spalte.]** 12. [999] [Veni cr]e[at]or spiritus — 13. [1000] [Q]ui mortalia (durch ein Loch im Pergament sind oben auf der 2. Spalte einige Buchstaben bezw. Buchstabenteile von Nr. 12 und 13 verloren; von *r*, *a*, *t* und *Q* sind Reste sichtbar) — 14. [1001] Mulierum flos Maria — 15. [1002] Spiritus spirat ubi vult — 16. [1003] O Judee nepharie — 17. [395?] Ave Maria gracia plena — 18. [1004] Gaude virgo concipiens — 19. [935?] De costa dormientis (vgl. unten) — 20. [1005] Benedictus sit sincerus — 21. [1006] Eterne rex glorie — 22. [1007] Zacharie par Helie — 23. [1008] Ysaias ut notavit — 24. [1009] Salve stella matutina — 25. [1010] Nostris Christe melis. — 26. [1011] Virgo sancta Katerina — 27. [1012] Katerina lex divina — 28. [1013] Clericorum sanctitate — 29. [1014] Salve gemma confessorum — 30. [1015] Gaude gemma virginum — 31. [1016] Salve mater salvatoris — 32. [1017] In honorem summi dei — 33. [1018] O sanitas languencium — 34. [1019] Felix illa curia — 35. [1020] Rex auctor misericordie — 36. [1021] Christum dei filium — 37. [1022] Zacheus publicanorum — 38. [1023] O martir egregie — 39. [1024] Gaude virgo mater Christi — 40. [586?] Ad gracie matris obsequia — 41. [1025] Auctor pacis — 42. [1026] Virgo pura pariens — 43. [1027] Roma felix decorata — 44. [1028] Cives apostolici — 45. [1029] Te dominum clamat angelicus — 46. [1030] Sanctorum meritis — 47. [524?] Ecclesie vox hodie — 48. [1031] Rex omnipotens die hodierna.

Die Anfänge Nr. 8, 12 und vielleicht auch 9 (O regina . .) sind gleich den Anfängen 3, 26, 1 und vielleicht auch 20 (Regina . .); vgl. oben S. 274.

Digitized by Google

In Motetten-Komposition sind folgende 4 Anfänge nachzuweisen. Nr. 47 (Ecclesie vox hodie) ist der Textanfang einer aus der Clausula: Et florebit Nr. 2 (aus M 53; W_1 Nr. 102; F f. 141) entstandenen und „cum una littera" 3 st. F 1, 23; Ma f. 104 (mit fast ganz von F abweichendem Tr.); 2 st. W_2 2, 29 erhaltenen Motette [524]; es steht der Annahme nichts im Wege, dass die verlorene Dpm. Lo Ha 7, 47 dem aus dem Notre Dame-Repertoire stammenden 2 st. Unterbau ein Tr. mit eigenem Text zufügte oder einer der beiden erhaltenen Tr.-Fassungen einen eigenen Text unterlegte; jedenfalls scheint in diesem Werk auch ein Vertreter des allerältesten Motetten-Repertoires der verlorenen Sammlung angehört zu haben. — Wie Nr. 17 (Ave Maria gracia plena) und 40 (Ad gracie matris obsequia) beginnen die Moteti der Doppelmotetten [395] Mo 4, 55 (T. Johanne, aus M 29; Tr. Ave beatissima) und [586] Mo 4, 69 (T. Ave Maria, aus dem so beginnenden Offert., M 79*; Tr. Ave parens), die sehr wohl mit den Dpm. der verlorenen Sammlung identisch sein können. — Endlich Nr. 19 ist vielleicht in „Ade costa dormientis" zu emendieren und dann gleich dem Anfang einer 2 st. Motette [935] Fauv f. 13', die hier einen unbezeichneten, einer mir vorläufig nicht nachweisbaren Quelle entstammenden T. hat und wie eine Reihe anderer Fauvel-Motetten ihres Stils wegen offensichtlich dem Motetten-Repertoire des 13. Jahrhunderts angehört. Auch hier ist die Annahme der Identität beider Kompositionen durchaus möglich; die Fauvel-Motette stellt dann eine reduzierte Form dieser Dpm. dar, von deren Tr. vorläufig jede Spur verloren ist. — Unwahrscheinlich erscheint die Identifizierung des Anfangs Nr. 39 (Gaude virgo mater Christi), eines sehr häufigen Anfangs (vgl. Ch. 7012—7023; 27201—27210) mit dem von Franco (C. S. 1, 123) citierten Anfang [1153], der Triplum-Charakter hat.

Für eine Reihe weiterer besonders als Sequenzenanfänge bekannter Anfänge gilt das oben für die analogen Fälle der 3. und 5. Gruppe Gesagte. Ich hebe von ihnen nur 2 heraus, Nr. 11 und 46. Wie Nr. 11 (Salve decus virginum) beginnt ein Text (Salve .. laus et gloria, bei Ch. fehlend) in der kleinen Sammlung lateinischer Texte am Schluss der Laudi-Handschrift Paris Ars 8521 (Ars C Nr. 7), in der sich eine Anzahl von Texten verbreiteter lateinischer Dpm. befinden. Es fehlt aber hier an ausreichenden Argumenten, die die Vermutung der Identität beider Texte rechtfertigten: erstens kommen in Ars C auch Texte vor, die nicht Motettentexte sind; und zweitens sind die als Anfang angegebenen 3 Worte: „Salve decus virginum", mit denen z. B. auch die Texte Ch. 17890—17892 beginnen, zu insignifikant, um darauf weitere Schlüsse zu basieren. Den wie Nr. 46 beginnenden Hymnus (Ch. 18607) überliefert der aus Beauvais stammende Codex Lo A f. 76' 3 st., jedoch in 3 st. Conductus-, nicht in Motettenform; daher können, auch wenn mit Nr. 46 dieser Hymnentext und nicht ein nach dem gleichen Anfang anders fortfahrender Text gemeint ist, beide Werke nicht identisch sein.

So überliefert von fast allen Werken dieses umfangreichen verlorenen Repertoires das Verzeichnis Lo Ha die einzigen Spuren.

Mehrstimmige Tropen, wie sie die erste Gruppe enthielt, sind in den erhaltenen Handschriften, wie schon oben bemerkt, äusserst selten.

Digitized by Google

Der Verlust der Alleluia-Organa der 2. Gruppe bedeutet ebenfalls eine empfindliche Lücke, mögen diese Werke nun mit den entsprechenden All.-Organa des Wi Tr identisch oder wenigstens in gleichem Stil komponiert oder Schöpfungen eines in England selbstständig weiter gebildeten Stils, vielleicht mit stilistischen Beziehungen zum 11. Faszikel der Handschrift W_1, die dem schottischen Kloster St. Andrews gehörte, gewesen sein. Im 1. Fall läge, wenn der Codex, der wegen seiner zahlreichen Doppelmotetten nicht in linienlosen Neumen aufgezeichnet gewesen sein kann, erhalten wäre, hier eine vollständig lesbare Fassung der nicht exakt übertragbaren entsprechenden Organa des Wi Tr vor. Im 2. würde die sehr unvollkommene Einsicht in den Stil der Organa des Wi Tr, die z. B. nach ihrer harmonischen Seite aus so gut wie ganz unbekannt bleiben, da die Bestimmungsmöglichkeit der exakten Tonhöhe der Organum-Stimmen fehlt, erheblich vervollkommnet werden, da dann hier Werke des gleichen Stils vorliegen würden, die auch über die Frage, welche Zusammenklänge in diesem Stadium der Entwicklung der mehrstimmigen Musik benutzt wurden, volle Aufklärung gäben. Im 3. endlich würde eine sonst nicht bekannte Stilform der All.-Organa der Hauptfeste des ganzen Kirchenjahrs erhalten sein, die vielleicht eine Parallele zum Stil der 2st. Marien-All. im 11. Faszikel von W_1 bieten würde.

Die Gruppen 3—7 sind in erster Linie ein wichtiges Zeugnis der quantitativ sehr ausgedehnten Pflege, die besonders auch die Motette, speziell die Doppelmotette in England gefunden zu haben scheint. Dass mit dem Verlust dieser Werke, wie bei den beiden ersten Gruppen, auch Kompositionsformen, die sonst nur selten oder gar nicht erhalten sind, zu Grunde gingen, scheint mir hier weniger zu befürchten. Denn Conductus und Motetten französischer Provenienz sind uns in so vielseitiger stilistischer Ausbildung bekannt und es spiegelt sich in den erhaltenen Werken bereits eine so grosse Reihe verschiedener Phasen der raschen Entwicklung dieser Formen wieder, dass hier keine Lücke zu klaffen scheint, die diese verlorenen englischen Werke auszufüllen imstande wären. Jedenfalls fügen anders als bei den Organa die erhaltenen englischen Reste dieser Kompositionsarten zu der aus den entsprechenden französischen Werken gewonnenen Kenntnis sehr wenig Neues hinzu. So ist es hier vor allem die überaus stattliche Zahl von englischen Werken in diesen beiden aus der französischen Kunst übernommenen und in ihrer weiteren Entwicklung auch in England immer wieder aufs neue durch die französische Kunst angeregten mehrstimmigen Formen, die den Verlust zu einem sehr schmerzlichen macht.

Genauere Feststellungen von Beziehungen zu bestimmten französischen Sammlungen sind bisher nicht möglich. Was speziell die Motetten angeht, so bietet die stilistisch der 5. und 7. Gruppe jedenfalls nächstverwandte Sammlung lateinischer Doppelmotetten im 4. Faszikel von Mo nur zu 2 bezw. 3 Anfängen (7, 17 und 40; eventuell auch 5, 2) Parallelen; ebenso spärlich sind die Beziehungen zum gesamten übrigen bisher bekannten Motetten-Repertoire französischer (und event. deutscher) Provenienz, die nur in 4 Fällen (7, 47; 7, 19; 5, 9 und event. 5, 8) mit grösserer Wahrscheinlichkeit zu erkennen sind.

Digitized by Google

XI. Das Fragment München Hof- und Staats-Bibliothek gallo-rom. 42 (Mü A).

Unter den Handschriften, die französische Motetten in Quadrat-Notation aufgezeichnet überliefern, ist nächst W_2 inhaltlich die älteste und geschichtlich wichtigste ein Pergament-Codex des 13. Jahrhunderts, von dem leider nur dürftigste Reste in 2 Doppelblättern (wahrscheinlich aus der 1. Lage) mit 13 vollständig und 3 fragmentarisch überlieferten 2st. französischen Motetten bekannt sind, die 1873 die Münchener Hof- und Staatsbibliothek aus einem Leipziger Antiquariat erwarb, denen gleichwohl aber eine (von den bisherigen — philologischen — Bearbeitern der Fragmente noch nicht erkannte) hervorragende geschichtliche Bedeutung zukommt, da trotz des sehr geringen Umfangs des Erhaltenen mir doch eine Reihe von Feststellungen möglich scheinen, die zeigen, dass innerhalb der bisher bekannten Quellen der französischen Motette dem fast ganz verlorenen Codex, dem die Münchener Fragmente entstammen, eine völlig singuläre Stellung anzuweisen ist und dass diese Fragmente ein wichtiges Stadium des Entwicklungsgangs der französischen Motette dokumentarisch belegen, das ohne sie nur eine Hypothese, allerdings eine aus dem geschichtlichen Entwicklungsgang notwendig sich ergebende Hypothese, sein würde.

Zunächst zeigen die Beobachtungen: 1) dass die Motetten mit gleichen T. (Nr. 2—3, 6—7, 8—11, 12—16) regelmässig zusammengestellt sind; 2) dass ausnahmslos die T. sämtlicher Motetten auf den einzelnen Blättern der gleichen Festliturgie angehören (auf dem 1. Blatt mit Tenores aus O 1 und M 1 der Liturgie des 1. Weihnachtstages; auf dem 2. mit Tenores aus M 2 der gleichen Liturgie; die 4 bezw. 5 Motetten des 3. bezw. 4. Blattes haben jeweils den gleichen T.); 3) dass verschiedene dem gleichen Gesang entnommene T. stets ihre originale Folge innehalten (Omnes ... Dominus *und* Hodie ... Lux magna, wie diese Worte auch im Gr. M 1 und im All. M 2 folgen); und 4) dass die T. des 1. und 2. Blatts der Liturgie des 25., die des 3. und 4. der des 26. und 27. Dezember angehören, — dass die französischen Motetten von Mü A nach der liturgischen T.-Folge geordnet sind. Somit ist die äussere Anordnung dieser französischen Motetten von Mü A genau die gleiche wie die der ältesten grösseren lateinischen Motetten-Sammlung, des 1. Motetten-Faszikels von F (vgl. oben S. 108 f.), und aller Sammlungen von Motetten-Quellen, wie sie in den Organa- und Clausule-Faszikeln der Notre Dame-Handschriften und im Melismen-Faszikel von St. V vorliegen; eine Anordnung, die W_2 in seinen Faszikeln 2st. Motetten durch die insignifikante alphabetische Folge nach den Motetus-Anfängen ersetzte.

Ist diese Folge für die ältesten lateinischen Motetten nicht bloss aus musikalischen Gründen, insofern die als Quellen benutzten Clausule stets in der gleichen Folge aufgezeichnet wurden, sondern auch aus inhaltlichen Gründen sehr empfehlenswert, insofern die in der Mehrzahl zunächst für den liturgischen Gebrauch komponierten lateinischen Motetten dabei im wesentlichen in der Reihenfolge ihrer Aufführung während des Kirchenjahrs aufgezeichnet werden (vgl. oben S. 109), so

Digitized by Google

kommen bei einer derartig angeordneten Sammlung französischer Motetten nur musikalische Gründe in Betracht, da hier inhaltliche Beziehungen zwischen den T.-Worten und den Mot.-Texten nur in Ausnahmefällen bestehen. Und diese musikalischen Gründe, die es veranlassen, dass nicht nur die Motetten zum gleichen T. und zu T. aus der gleichen Liturgie hier zusammengestellt sind, sondern dass auch in der Ordnung der Liturgien, denen diese T. entstammen, die liturgische Ordnung des Kirchenjahrs innegehalten wird — auch dies glaube ich schon aus dem kleinen erhaltenen Fragment des offenbar sehr gross angelegten Codex mit Sicherheit schliessen zu können, da es wohl kaum ein Zufall sein kann, dass die T. aller 16 Motetten der Liturgie der Weihnachtszeit angehören —, sind in der geschichtlichen Entstehung und ersten Entwicklung der französischen Motette zu suchen, deren enger geschichtlicher Zusammenhang mit den liturgischen Clausule des Notre Dame- und St. V-Repertoires und mit der ältesten lateinischen Motette nirgends deutlicher als hier auch äusserlich in die Erscheinung tritt.

Es ist oben schon mehrfach betont (vgl. S. 103, 147 und 206), wie inkorrekt oft in den späteren Motettenhandschriften, z. T. schon in W_2, die T. bezeichnet sind; es geht daraus, ebenso wie aus den überaus flüchtigen T.-Aufzeichnungen besonders in R und N, hervor, dass die Einsicht in die musikalische Entstehung der französischen Motette und das Verständnis für die Bedeutung, die die T. ursprünglich für die musikalische Form der Motette hatten, rasch abnahm. Demgegenüber zeigt das Münchener Fragment, dass der Sammler dieses leider zum allergrössten Teil verlorenen Codex sich des musikalischen Zusammenhangs der französischen Motette mit den Organa voll bewusst war, da er in alter Weise die T. sehr sorgfältig bezeichnet und ebenfalls in alter Weise an der liturgischen T.-Folge auch in seiner Sammlung französischer Motetten konsequent festhält.

Die 4 Blätter hatten also ursprünglich nicht die Folge ihrer heutigen Aufbewahrung: I II III IV, sondern die Folge: II III IV I, da die Motetten auf II T. aus O 1 und M 1, auf III aus M 2, auf IV aus M 3 und auf I aus M 5 haben.

Dass zwischen II und III ebenso wie zwischen IV und I eine Lücke ist, geht daraus hervor, dass die Blätter II und IV mit unvollständigen Kompositionen abschliessen ebenso wie auch das letzte Blatt der Fragmente, Blatt I. Zwischen III und IV fehlt nichts, da bereits mit Blatt III verso Sy. 3 das Motetten-Repertoire mit T. aus M 2 erschöpft zu sein scheint und IV mit der 1. Motette zum T. Ne aus M 3 beginnt. Der Umstand, dass der grosse Rest von Blatt III verso ($^3/_4$ Seite) frei blieb, nicht einmal mehr mit Notenlinien versehen wurde und somit zwischen den Motetten zu T. aus M 2 und solchen zu T. aus M 3 ein deutlicher Einschnitt vorhanden ist, zeigt ebenfalls die sorgfältige Rücksichtnahme des Sammlers auf die Anordnung nach Tenores. Entweder blieb der Raum für event. Nachträge von Motetten zu T. aus M 2 frei oder es sollten nur die Motetten zu einem T. aus einem neuen Messstück (M 3) mit neuem Seitenanfang beginnen. Auch auf Blatt II recto (nicht verso, wie Stimming S. XXXV irrig angibt) sind unten 2 Zeilen freigelassen, um die nächste Motette, die 1. zum T. Dominus, oben auf der folgenden Seite beginnen zu lassen.

Da auch mit Blatt III recto und I recto neue Motetten beginnen (die 1. erhaltenen zu den T. Hodie aus M 2 und Manere aus M 5), liegt es nahe, in Analogie

Digitized by Google

zu II verso und IV recto anzunehmen, dass diese Motetten die ersten zu diesen Tenores auch im unverstümmelten Codex waren und somit die vor Blatt III und I verlorenen Blätter die Motettengruppen zum T. Nobis aus M 2 bezw. T. Ne aus M 3 zum Abschluss brachten; eine Annahme, die sich mit den unten folgenden Vermutungen über den Umfang des Verlorenen durchaus vereinigt. So standen wahrscheinlich auf dem verlorenen Doppelblatt: a) zwischen II und III: recto ausser dem Schluss von Nr. 4 die Motette [46] oder sonst unbekannte Motetten zum T. Dominus aus M 1; verso Motetten zum T. Nobis aus M 2; b) zwischen IV und I ausser dem Schluss von Nr. 11 weitere Motetten zum T. Ne aus M 3, nicht schon solche zum T. Manere aus M 5.

Somit erscheint es wahrscheinlich, dass das Doppelblatt II-I Blatt 1-6 und das Doppelblatt III-IV das mittlere Doppelblatt 3-4 einer Lage bilden, aus der das Doppelblatt 2-5 fehlt. Die musikalische Heimat der T. zeigt, dass diese Lage die 1. Lage der Sammlung 2st. französischer Motetten des Codex war. Wahrscheinlich fehlt noch ein weiteres Doppelblatt dieser Lage, die dann ein Quaternio war: das äussere, das den Beginn dieser Sammlung bildete. Da nämlich in diesen Fragmenten sämtliche überhaupt für französische Motetten verwendete T. der Weihnachtsliturgie verwendet sind bis auf die T. Nobis aus M 2 und Tanquam aus O 2, darf man wohl annehmen, dass die hier fehlenden Motetten zum letzteren, sonst mehrfach verwendeten T. aus dem 2. mehrstimmig komponierten R der Weihnachtsvesper auf einem verlorenen Blatt vor II standen. Eine alte Foliierung der Fragmente fehlt; ein Lagencustos kommt in ihnen nicht vor.

Die Texte der 4 Blätter sind vollständig von Conr. Hofmann (Sitz.-Ber. der Kgl. bayr. Ak. der Wiss., phil.-hist. Klasse 1873, S. 349 ff.), der indessen die sonstige Überlieferung dieser Werke unbeachtet lässt, und mit Heranziehung der gesamten Literatur von A. Stimming, Altfranz. Mot. 1906, S. 102 ff. gedruckt. Zur Lit. vgl. ferner: J. J. Maier, die mus. Handschr. der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München I (= Cat. Codd. Mss. Bibl. Reg. Monac. 8, 1) 1879, S. 109 Nr. 201 und Stimming l. c. S. XXXIV ff., 138 ff. und 173 ff.; Raynaud, Rec. de Mot. 1881—83, übersah Mü A.

Ich lege der folgenden Beschreibung meine Annahme zu grunde, dass die 2 Doppelblätter f. *2, *4, *5 und *7 eines Quaternio bilden, aus dem f. *1, *3, *6 und *8 verloren sind. Demgemäss entspricht meine Zählung der Motetten Nr. 1—16 der Zählung Nr. 6—16 und 1—5 bei Hofmann, Maier und Stimming. Die jetzige Grösse der Blätter beträgt 13 bis 14,5 : 9 bis fast 11 cm. Auf der Seite stehen 12 Systeme. Die Initialen von Nr. 1, 3, 6, 9, 10, 12, 14 und 16 sind rot, die von Nr. 2, 4, 7, 8, 11, 13 und 15 blau, die von Nr. 5 fehlt. Da f. *2-*7′ und f. *4′-*5 früher aufgeklebt waren, sind hier Initialen und Schrift z. T. verblasst.

f. *1 wohl verloren; Inhalt: wohl Motetten über dem **T. Tanquam (aus O 2)**.

1. **f. *2**, Sy. 1—2. [634] Tot cil oiseillon. **T. Et Jherusalem (aus O 1)**: $\sigma\gamma$.
2. f. *2, Sy. 3—8. [8] En mon chant deslou. **T. Omnes (aus M 1)**: 2 li 3 li |.
3. f. *2, Sy. 9 – 10. [5] Par pou li cuers. T. Omnes: $\sigma\gamma$.

Digitized by Google

Die musikalischen Beziehungen zur Clausula: Omnes Nr. 4 (W_1 Nr. 3; F Nr. 19) scheinen keine zufälligen zu sein. — = 2 st. W_2 4, 88; über die 4 st. Form Mo 2, 26 vgl. unten. — Mk.: Couss. Nr. 42 aus Mo.

f. *2, Rest von Sy. 10 und Sy. 11—12 ist frei.

4. **f. *2'**, Sy. 1—12; Fortsetzung (V. 39—47 und T.) fehlt. [45] Fole acostumance. Als **T.** ist zu ergänzen **Dominus (aus M 1)**: [2 si | 3 li |].

= 2 st. W_2 4, 6; Mo 3, Nachtrag, 50 (T. fehlt). Identisch [44] Error popularis 2 st. F 2, 42.

f. *3 verloren; Inhalt von f. *3: Schluss von Nr. 4 und wohl Fortsetzung des Motetten-Repertoires zum T. Dominus; von **f. *3'**: Motetten zum **T. Nobis (aus M 2)**.

5. **f. *4**, Sy. 1—3. [54] Ja (die Initiale fehlt im Codex) por longue desirree. **T. Hodie (aus M 2)**: $\sigma\gamma$.

= 2 st. Mo 6, 247 (Lesart: demouree, die besser ist, vgl. Stimming S. 140; T.-Bezeichnung: Dies aus M 2, die nicht ganz korrekt ist). — Über die Zusammensetzung des Mot.-Textes aus Refrains vgl. R. A. Meyer bei Stimming S. 174. Die Melodie der gleich beginnenden Chanson von Gautier d'Espinau (Ray. Bibl. Nr. 504) ist nicht erhalten.

6. f. *4, Sy. 4—10. [56] Qui d'amors se pleint. **T. Lux mag (aus M 2)**: 3 li |.
= 2 st. Mo 6, 215 (T.-Bezeichnung: Lux magna).

7. f. *4, Sy. 11—12; **f. *4'**, Sy. 1—3. [55] D'une fause ypocrisie. **T. Lux magna** Nr. 5: 3 li |.
Qu. F Nr. 38. — = 2 st. Mo 6, 251.

f. 4' Rest: ohne Notenlinien und unbeschrieben.

8. **f. *5**, Sy. 1—10. [64] Toz seus chevauchai. **T. Ne (aus M 3)**: $\sigma\gamma$.

V. 13 und Schluss von V. 14 ist mit Mot. [177] V. 24 und 26 auch musikalisch identisch.

9. f. *5, Sy. 11—12; **f. 5'**, Sy. 1—5. [65] Mal ait qi d'amer recrerra. T. Ne: 3 li | 2 si |.

10. f. *5', Sy. 6—9 und Schluss von Sy. 10. [63] Tot le premier jor de mai. T. Ne Nr. 4: $\sigma\gamma$.
Qu. W_1 Nr. 14; F Nr. 40.

11. f. *5', Sy. 10—12; Fortsetzung (V. 7—11 und T.) fehlt. [62] En mai qant nest la rosee. Als T. ist zu ergänzen Ne Nr. 7: [3 li 2 li].

Qu. F Nr. 41. — = 2 st. W_2 4, 30; Mo 6, 210 (T.-Bezeichnung: Domine). Identisch [60] Prothomartir 2 st. F 2, 36; [61] Sederunt inique 2 st. W_2 2, 69. — Über die wichtigen Refrain-Beziehungen des Mot.-Schlusses vgl. oben S. 211.

f. *6 verloren; Inhalt: Schluss von Nr. 11 und wohl Fortsetzung der Motetten mit T. Ne.

12. **f. *7**, Sy. 1—9. [79] Manoir me fet en folie. **T. Manere (aus M 5)**: 3 li |.
= 2 st. Mo 6, 238 (Var.: La voir me feit).

Digitized by Google

13. f. *7, Sy. 10—12; f. *7′, Sy. 1—2 und Schluss von Sy. 3. [72] Dame vostre doz regart. T. Manere: 3 li |.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [71] Dame de valor W_2 3, 17; Mo 5, 90; Cl Nr. 44—45. Identisch [73] Jhesu Christi sedulus 2 st. W_2 2, 61.

14. f. *7′, Sy. 3—8. [80] Maniere esgarder. T. Manere: 3 li |.

Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [50] und dem Anfang des Tr. [51] (hier V. 2 textlich abweichend, aber musikalisch gleich), ferner mit dem den Mot. [29] umschliessenden Refrain und mit dem Schluss des Tr. [284] auch musikalisch gleich; vgl. ferner Tr. [286] V. 10.

15. f. *7′, Sy. 9—11 und Schluss von Sy. 12. [78] En doce dolor de grief desirree. T. Manere Nr. 11: 3 li | 3 si |.

Qu. St. V Nr. 3 ohne Angabe in mg.

16. f. *7′, Sy. 12; Fortsetzung (V. 2—11 und T.) fehlt. [81] Avueqes tel Marion. Als T. ist zu ergänzen Manere: [meist si | 3 li | 3 li |].

= 2 st. R Nr. 26; N Nr. 49. — Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R.

f. *8 und die folgenden Blätter sind verloren.

Ihrer Entstehung nach gehen Nr. 7, 10, 11 und teilweise wohl auch Nr. 3 auf Notre Dame-Melismen, Nr. 15 auf ein St. V-Melisma und Nr. 4 auf eine ältere lateinische Motette zurück. Der kurze Mot. Nr. 5 ist ein Refrain-Cento oder steht dieser Gattung wenigstens sehr nahe. So sind schon in diesem kleinen Fragment alle 5 Gattungen der ältesten französischen Motetten vertreten; sein Inhalt setzt sich aus 1) mehreren aus Notre Dame-, 2) einer aus einem St. V-Melisma abgeleiteten, 3) einer aus einer lateinischen Motette, die noch nicht auf eine melismatische Quelle zurückzuführen ist, umgebildeten, 4) mehreren neuen, nur im allgemeinen nach dem Muster der lateinischen Motetten geschaffenen und 5) einer der Gattung der Refrain-Centonen angehörenden oder nahestehenden Motette zusammen. In dieser Hinsicht steht Mü A also dem Repertoire von W_2 nahe, während das Repertoire von R und N bereits eine andersartige Zusammensetzung aufweist (vgl. unten); und auch aus diesem Grunde ist der Verlust des ganzen Codex äusserst beklagenswert.

Die Verbreitung der Motetten von Mü A ist folgende. Aus W_2 stammen Nr. 3, 4, 11 und 13. In R und N kehrt nur Nr. 16, in Mo wie vom 2. Alphabet von W_2 4 (vgl. oben S. 218) genau die Hälfte (Nr. 4—7, 11 und 12 in gleicher 2 st., Nr. 13 in der wohl originalen 3 st., Nr. 3 in erweiterter 4 st. Form) wieder; in sonstigen französischen Motettensammlungen findet sich nur noch Nr. 13: in Cl in der wohl originalen Dpm.-Form. Zahlreich sind die musikalischen Refrain-Beziehungen: vgl. bei Nr. 8, 11 und 14. Lateinische Originale sind zu Nr. 4 und 11 in F, lateinische Contrafacta zu Nr. 11 und 13 in W_2 erhalten. Auch die sich hieraus ergebende Feststellung, dass nicht weniger als 12 Werke hier als Motetten neu auftreten und nicht weniger als 7 Motetten (Nr. 1, 2, 8—10, 14 und 15), darunter 2 auf melismatische Quellen zurückgehende (Nr. 10 und 15), hier ganz singulär sind, zeigt, dass der Verlust des ganzen Codex Mü A eine ausserordentliche Lücke in unserer Kenntnis der Geschichte der ältesten französischen Motette bedeutet.

Digitized by Google

Dazu kommt folgendes. Ältere 2st. französische Motetten zu T. aus der Weihnachtsliturgie sind ausserhalb der Fragmente Mü A überhaupt bisher im ganzen nur 14 bekannt (O 2, T. Tanquam: [641] in W_2 und Mo; [642] in R und N; M 1, T. Omnes: [5] in W_2; T. Dominus: [45] in W_2 und Mo; [46] in W_2; M 2, T. Dies: [54] in Mo; T. Nobis: [52] in N und V; [53] in R und N; T. Lux magna: [55] und [56] in Mo; M 3, T. Ne: [62] in W_2 und Mo; M 5, T. Manere: [79] in Mo; [81] und [82] in R und N). Obwohl nun in den Fragmenten von Mü A nur etwa die Hälfte des ursprünglich hier gesammelten Repertoires von Motetten zu T. aus der Weihnachtsliturgie (oder ein wenig mehr) erhalten ist, beträgt hier die Zahl derartiger Motetten bereits 16, zu denen gewiss auf den verlorenen f. *1, *3, *6 und *8 eine ansehnliche Zahl weiterer kamen.

Von den genannten 14 fehlen in dem jetzigen Bestand von Mü A nur folgende 6: [641] und [642] zum T. Tanquam, der in den Fragmenten überhaupt nicht vorkommt (ich nehme den Verlust derartiger Motetten mit f. *1 an, wobei mir die Vertauschung der T.-Folge O 1—O 2 mit O 2—O 1 irrelevant erscheint); der Refrain-Cento [46], der auf f. *3 verloren sein kann oder hier nicht weiter überliefert war, wie er später nicht mehr vorkommt, etwa wegen seiner für einen Refrain-Cento singulären Ausdehnung; und die 3 nur in R, N und V vorkommenden Motetten [52], [53] und [82], von denen [82] auf f. *8 verloren sein kann und [52] und [53] auf f. *3' verloren sein können oder unter den Motetten zu T. aus M 10 standen (der T. Nobis ist mit dem T. Ejus aus M 10 identisch und z. B. in W_2 2, 80 „Ejus" bezeichnet) oder in Mü A fehlten, weil diese auch in den 2 Haupthandschriften W_2 und Mo fehlenden Werke überhaupt weniger verbreitet waren.

Es ergibt sich somit, dass das gesamte in W_2 und Mo überlieferte 2st. französische Motetten-Repertoire mit T. aus O 1 und M 1—5 mit einziger Ausnahme des Refrain-Cento [46] (der aber vielleicht, falls der ganze Codex Mü A erhalten wäre, auch keine Ausnahme bilden würde) hier vollzählig vertreten ist und dass die wenigen sonstigen hier fehlenden Motetten dieses Repertoires sämtlich in die Lücken der Fragmente fallen. Da nun in Mü A aus dem hier zu erwartenden Repertoire nicht nur nichts fehlt, sondern umgekehrt eine sehr stattliche neue Zahl derartiger Motetten lediglich hier überliefert ist und da im Repertoire von Mü A alle Gattungen der ältesten französischen 2st. Motette ihrer Bedeutung angemessen ziemlich gleichmässig vertreten sind, folgt, dass der unverstümmelte Codex **Mü A ein Codex** war, **der im Centrum der Entwicklung der ältesten 2st. französischen Motette stand,** der in seinem in Analogie zu der grossen Ausdehnung, die in den erhaltenen Fragmenten das Motetten-Repertoire mit T. aus der Weihnachtsliturgie hat, ausserordentlich bedeutend anzunehmenden Umfang eine Fülle uns jetzt unbekannter Motetten (darunter jedenfalls auch eine ganze Anzahl von Motetten, deren Quellen Notre Dame- und St. V-Melismen bilden, deren Verwendung als Motetten-Quellen bisher noch nicht bekannt ist) enthielt und dem gegenüber W_2 4 (wenigstens im 1. und 2. Alphabet und im Anhang) und Mo 6 wohl auch für die Motettengruppen mit T. aus den in den Fragmenten von Mü A fehlenden Liturgien nichts oder verhältnismässig wenig Neues boten; vgl. auch oben S. 147, 209 (Z. 8 v. u.), 219 (Z. 10) und unten die Schlussbemerkungen zu Mo 6.

Digitized by Google

So führen sowohl die Betrachtung der für französische Motetten singulären, geschichtlich sehr verständnisvollen Anordnung der Motetten (vielleicht gäbe die verlorene Fortsetzung des Codex auch Aufklärung über die liturgischen Quellen einer Anzahl bisher liturgisch noch nicht nachweisbarer T.; vgl. die Motetten [791 ff.] mit dem T. Fiat und [817 ff.] mit verschiedenen T.) wie die Untersuchungen über die Quellen und die Verbreitung des hier gesammelten Repertoires zu dem gleichen Schluss über die centrale Bedeutung des fast ganz verlorenen Codex. Ob Mü A ausser den 2 st. französischen Motetten, unter denen sich bereits in den Fragmenten eine wohl durch Reduktion aus einer Dpm. entstandene Motette befindet (Nr. 13), auch französische Dpm. und Tripelmotetten enthielt, ist unbekannt.

XII. Die französischen Motetten-Faszikel in Paris B. N. frç. 844 (R) und 12615 (N).

Die bekannten Chansonniers *Roi* und *Noailles* (vgl. Laborde, Essai sur la musique 2, 1780, 308 ff.; Raynaud, Bibl. des Chans. franç. 1, S. 75 ff., 78 ff. und 153 ff.; Schwan, Altfranz. Liederhandschr. S. 19 ff.; für R ferner: Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 1868, S. 98—105) enthalten beide nach ihren umfangreichen Sammlungen 1 st. Lieder besondere Motetten-Faszikel, deren Inhalt, ausschliesslich aus 2—4 st. französischen Motetten bestehend, hier zusammen beschrieben werden kann, da sämtliche Motetten der an Umfang kleineren Sammlung R sich in der gleichen Reihenfolge auch in N befinden. Im Gegensatz zu den 1 st. Liedern, bei denen die Verfasser in der Regel angegeben sind, sind die Motetten auch in R und N sämtlich anonym.

R, eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (31 : 21,5 cm), einst Nr. 96 der Bibliothek des Kardinals Mazarin, dann Nr. 7222 der Kgl. Bibliothek, besteht aus 4 + 213 Pergamentblättern (modern foliiert: B—E und f. 1—10, 12—152, 153-154 [ein Blatt], 155—215), die Seiten in 2 Kolumnen geteilt, und 1 + 8 Papierblättern mit modernen Indices (foliiert: A und 216—223). Ihren Inhalt bildet: 1) der 1 st. französische Chansonnier Pb^3 (nach Raynaud's, R nach Laborde's, M nach Schwan's Bezeichnung), f. 1—13a, 14—57 und 79—185; 2) eine Sammlung 1 st. Lieder Thibaut's (Pb^2, R, Mt), f. 13b—13'b und 59—77; 3) eine Sammlung 1 st. provenzalischer Lieder (W nach der Bezeichnung von Bartsch), f. 188—204; 4) eine mit einem Lagenanfang beginnende kleine Motettensammlung mit der Überschrift: *Ci commencent li motet*, f. 205—210; 5) eine kleine Sammlung französischer und provenzalischer Lais, deren Anfang fehlt, f. 212 ff.; 6) durch den ganzen Codex zerstreut eine grosse Zahl von meist in Mensural-Notation geschriebenen, meist dem 14. Jahrhundert entstammenden Nachträgen französischer, provenzalischer und lateinischer Texte mit 1 st. Melodien und von 1 st. Instrumentalstücken.

N, ebenfalls eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (30,7 : 20 cm) mit mannigfachen Nachträgen aus dem 14. und 15. Jahrhundert (früher supplément français 184; vordem Nr. 124 der Bibliothek des Marschalls de Noailles), besteht aus

Digitized by Google

234 Pergamentblättern (f. 1—226, 226bis, 227—233), in Langzeilen beschrieben, und einem Papierblatt mit modernem Autoren-Index am Anfang. Ihren Inhalt bildet: 1) eine Sammlung 1st. Lieder Thibaut's, f. 1—20 (3 Lagen); 2) ein grosser 1st. französischer Chansonnier, in dessen Lais-Sammlung auch 2 provenzalische Lais sich befinden, f. 23—176 (20 Lagen); 3) eine mit einem Lagenanfang beginnende Motetten-Sammlung ohne Überschrift, f. 179—197 (3 Lagen); 4) eine aus dem 14. Jahrhundert stammende Sammlung von 1st. Liedern Halle's, die einen völlig selbstständigen Teil des Codex bildet, f. 224—233 (2 Lagen); 5) Nachträge an verschiedenen Stellen, u. a. ist die letzte Lage von 3) zum grössten Teil (von f. 197 ab) und die folgenden 3 Lagen ganz von Nachträgen eingenommen.

1), 2) und 4) sind bei Laborde und Raynaud N bezw. Pb[11] bezeichnet; Schwan unterscheidet: 1) Tt, 2) T und 4) Th. An den Enden der ersten 4 Lagen (Quaternionen) von 2), f. 30', 38', 46' und 54', findet sich die alte Zählung: I—IIII; auf den späteren Lagen von 2), die bis f. 174 ebenfalls Quaternionen sind, ist fast überall eine (in Schwan's Beschreibung S. 20 f. übersehene) Zählung sichtbar, die 4 dieser Sammlung vorangehende Lagen, von denen nur 3 erhalten sind, mitzählt und so die f. 70'—174' endenden Lagen: X—XXIII nennt; die übrigen Lagen des alten Corpus sind unbezeichnet.

Von den in 1st. Form aufgezeichneten Motetten, die sowohl R wie N an mehreren Stellen ausserhalb der Motetten-Faszikel überliefern, sind die in R und N in Quadrat-Notation notierten unten in Kapitel A XVI, die in R mensuraliter notierten im entsprechenden Kapitel in Teil B zu nennen. Hier ist nur der Inhalt der ausschliesslich Motetten enthaltenden Faszikel zu beschreiben. Die Motettentexte sind vollständig in Raynaud's Rec. de Mot. 1881—83 passim gedruckt; für R vgl. besonders 2, 48 ff. und 148 ff. (eine vollständige Aufzählung der Anfänge gibt auch der Cat. l. c. 1, 104); für N: 2, 68 ff. und 152 ff. Ich behalte sowohl die in Raynaud's Recueil von Laborde übernommenen Bezeichnungen R und N für die Codices wie Raynaud's Zählung der Texte der Motetten-Faszikel in R und N bei.

Wie der ganze Codex R durch Herausschneiden vieler Miniaturen und sonstige Verluste, die mehrfach auch ganze Seiten betreffen (vgl. Cat. l. c. 1, 105), stark verstümmelt ist, fehlt auch im Motetten-Faszikel, der die vorletzte Lage des Codex bildet, zwischen f. 205 und 206 ein Blatt, dessen Inhalt jedoch aus dem auf dem Binio f. B—E erhaltenen, an die Spitze des Codex gestellten alten Index zu ersehen ist („Les motes" sind hier f. E' a und b aufgezählt). Ursprünglich war die Lage ein Quaternio (f. 205, x, 206—211); die Motetten schliessen bereits f. 210a; den Schluss der Lage bilden Nachträge in Mensural-Notation. — In N nehmen die Motetten 2 Quaternionen (f. 179—186, 187—194) und den Anfang eines 3. (f. 195—202; die Motetten schliessen bereits f. 197) ein; auch hier steht der Motetten-Faszikel, der jetzt Lage 24—26 (ursprünglich wohl 25—27) des jetzt 29 Lagen umfassenden alten Corpus des Codex bildet, gegen Ende desselben.

Auch in der musikgeschichtlichen Literatur sind R und N, da sie, wie erwähnt, schon zu den 6 in Laborde's Essai sur la musique (1780) benutzten Chansonniers gehören, bisweilen genannt. So nennt sie auch Coussemaker, freilich nur, um mit

Digitized by Google

den Worten: „Leur notation souvent inexacte et presque intraduisible (von mir gesperrt) les rend peu utiles pour l'histoire de l'art musical" (L'art harm. 1865, S. 16) auf ihre weitere Benutzung so gut wie ganz zu verzichten.

Coussemaker's Urteil über die Notation ist für die T. allerdings richtig; die unten folgenden genaueren Angaben über die T.-Schreibung der einzelnen Motetten zeigen dies evident. Aber glücklicherweise trifft das bei weitem nicht für alle T. zu; und in einer grossen Zahl von Fällen, in denen die T. in R und N in der Tat vollkommen entstellt und verderbt sind, treten die korrekten T.-Schreibungen, sei es der melismatischen Quellen, besonders in St. V, deren Bedeutung Coussemaker nicht erkannte (vgl. oben S. 143), sei es der sonstigen Überlieferung dieser Motetten ergänzend ein, so dass die Zahl der „fast unübertragbaren" Motetten sehr zusammenschmilzt. Was aber die Oberstimmen dieser Motetten angeht, so wusste Coussemaker (ebenso wie in ähnlichen Fällen fast alle seine Nachfolger bis einschliesslich P. Aubry 1907; vgl. oben S. 54 ff.) nur darum nichts mit ihnen anzufangen, weil er die Bedeutung der Quadrat-Notation nicht verstand.

So ist Coussemaker's Schluss, der diese gerade wegen ihrer singulär nachlässigen, aber charakteristischen T.-Schreibung und ihres z. T. durchaus eigenartigen Inhalts sehr beachtenswerten Handschriften als „peu utiles" bezeichnet — ein klassisches Zeugnis für die wissenschaftliche Genügsamkeit Coussemaker's und fast aller seiner Nachfolger auf diesem Gebiet der musikgeschichtlichen Forschung —, ganz verfehlt.

Coussemaker's Zusammenstellung der Beziehungen von R und N zu Mo (L'art S. 198 ff.) ist äusserst dürftig; immerhin ist hier wenigstens auf diese leicht zugänglichen Pariser Handschriften hingewiesen, während z. B. Koller in seiner Abhandlung über Mo (Vierteljahrsschr. 4, 1888, S. 1 ff.) R und N überhaupt nicht nennt, obwohl inzwischen die vollständige Textausgabe in Raynaud's Recueil (1881—83) erschienen war. Ich besitze seit 1901 eine vollständige Kopie des Motettenfaszikels von N und der musikalisch teilweis sehr erheblichen Varianten von R. — Phototypisch sind aus R und N von P. Aubry ediert in: Lais et descorts 1901 R f. 66 und N f. 62 (Lais); Les plus anc. mon. pl. 9 R f. 174' (Chansons) und pl. 13 N f. 57 (Chansons); Estampies et Danses Royales 1907 die f. 5 und 103'—104' in R nachgetragenen Instrumentalstücke; Rythm. 1907 S. 12 und 13 R f. 6 (Chansons) und 208' (Motetten); Cent Motets 1908 pl. 7 R f. 207 (Motetten).

In den folgenden Angaben über die T.-Schreibung liess sich nur das zunächst wichtigste herausheben; die volle Einsicht in ihre Fehler und Unregelmässigkeiten ist nur aus der vollständigen Publikation der Musik zu gewinnen. Die Textanfänge sind durchweg nach dem Wortlaut in N angegeben; von den Varianten in R sind nur die wichtigeren angemerkt. Die in R verlorenen Motetten sind R* bezeichnet. o. N. = ohne Noten. In R stehen 14 (selten 15), in N 12 Systeme auf der Seite.

R 1 (f. 205a); N 1 (f. 179). [820] Onques n'amai tant com. T. Sancte Germane: in R o. N.; in N meist 3 li |, mehrfach mit 2 si | wechselnd.
= 2 st. W_2 4, 14 (T.-Bezeichnung Sancte; T. $\sigma\gamma$); 1 st. V f. 68' mit der Ver-

Digitized by Google

fasserangabe: Maistre Richars [de Fournival]; Paris frç. 20050 f. 137′ (ohne Noten); vgl. Ray. Bibl. Nr. 498. — Motet enté; vgl. Ray. 2, 148. — Zur Lit. vgl. oben S. 208.

R 2; N 2. [819] Qui loiaument sert s'amie. T. Letabimur: in R o. N.; in N in verschieden ligierten Gruppen von 7, 2 mal von 8 Tönen.

= 2 st. W_2 4, 10 und Mo 6, 209 (T.-Bezeichnung: Letabitur; T. 2 li 2 li 3 li |).

R 3 (f. 205 b); N 3. [82] D'amor trop lontaigne. T. Manere (aus M 5): in R o. N.; in N: 3 li |.

R 4; **N 4 (f. 179′)**. [397] Trop longement m'a failli. T. Pro patribus (aus M 30) Nr. 3: 3 li |.

Qu. F Nr. 150. — = 3 st. Dpm. mit Tr. [396] Se j'ai W_2 3, 6 (mit Var. des Mot.-Anfangs); Mo 5, 89; Cl. Nr. 20—21; Ψ Nr. 5; Ba Nr. 89; D Nr. 2 (Mot.-Text). Identisch [398] Regis veri 2 st. W_2 2, 46; [399 f.] Fons und In celesti Mo 4, 59; Da Nr. 5. — Mk.: vgl. oben S. 199.

R 5 (f. 205′a); N 5. [349] Au departir plourer la vi. T. Docebit (aus M 26): unregelmässig.

= 2 st. W_2 4, 81. — Vgl. oben S. 220 den T.-Modus in $\dot{W}_2$; R und N (im wesentlichen übereinstimmend) überliefern ihn ähnlich; nur bricht in R der T. mit dem 7. Ton der 2. Durchführung ab.

R 6 (f. 205′b); **N 6 (f. 180)**. [385] Greve m'ont li mal. T. Johanne (aus M 29): in R, Johannem bezeichnet, o. N.; in N 3 li |, mit 4 Gruppen von je 4 verschieden ligierten Tönen beginnend.

= 2 st. W_2 4, 7; Mo 6, 216. Identisch [386] Virgo mater 2 st. W_2 2, 75. — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo.

N 7—8. Tr. [590] Hare hare hie Goudalier und Mot. [591] Balaan Goudalier ont bien. T. Balaam (aus M 81*): 3 li |.

= 3 st. Dpm. W_2 3, 4; Bes Nr. 33. Identisch [592] Balaam prophetanti 2 st. Lo C Nr. 12. — Die Angabe Raynaud's 2, 69, dass zu N Nr. 7 der T. fehle, ist wie die ähnlichen Angaben Raynaud's zu R Nr. 12, R Nr. 17 und N Nr. 82 falsch, da diese Stimmen nur Tr. von Dpm. sind, deren Zusammengehörigkeit mit den folgenden Moteti und T. Raynaud nicht erkannte. — Vgl. über dieses Werk, das 1., das in R fehlt, oben S. 205.

R 7; **N 9 (f. 180′)**. [593] Li dous termines m'agree. T. Balaam (aus M 81*): 3 li |.

In R ist nur der Anfang des Mot. erhalten. — = 2 st. Mo 6, 213. — Mk.: Couss. Nr. 32 aus Mo. — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe der sehr verbreiteten Chanson Ray. Bibl. Nr. 490 von Moniot d'Arras (Mk.: Ars. p. 133 und Le Chans. de St. Germ. f. 53) auch musikalisch identisch.

R*; N 10. [671] Puis (im Codex: Pvuis) ke belle dame m'aime. T. Flos filius ejus (aus O 16): 2 li | 5 li | 3 li 2 li | und 4 mal 5 li |; die Wiederholung der letzten 5 Gruppen fehlt.

= 2 st. Mo 6, 231 (T. 3 li 2 li |). — Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit den Schlüssen des Tr. bezw. Qua. [658] und des Qua. [798] auch musikalisch gleich.

Digitized by Google

R*; **N 11 (f. 181)**. [672] Dame tous jors m'aves. T. Flos filius (aus O 16): 2 li 5 li | 3 li 2 li | und 4 mal 5 li | (gemeint ist wohl: 3 li 2 li |).

N 12. [674] Molt m'abellist l'amourous. T. Flos filius (aus O 16): unregelmässig, meist 4 li | oder 2 li 2 li |.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [675] Onques n'ama Mo 5, 109 (T. lo 3 li |); Cl Nr. 5—6. — V. 1 dieses provenzalischen Mot.-Textes (vgl. P. Meyer, Romania 1, 406; Beck, Troubadours S. 36 Nr. 254) ist mit V. 1 des gleich beginnenden Liedes von Folquet von Marseille (Beck S. 31 Nr. 57 mit Var. Tan m'abelis) auch musikalisch identisch. — Mk.: Aubry Rythm. 23 Anfang aus Mo; Beck l. c. S. 62, 133, 144 Mot.-Anfang aus N und Mo (die musikalische Beziehung zu Folquet's Lied ist hier nicht angemerkt).

N 13. [668] Bone amour sans trecherie. T. Flos (aus O 16): unregelmässige, verschieden ligierte Gruppen von 3—6 Tönen.

= 2 st. W_2 4, 85 (T.-Bezeichnung Flos filius ejus; T. 3 li |). — Anfang und Schluss des Mot. sind mit Anfang und Schluss der 1. Strophe der sehr verbreiteten Chanson Ray. Bibl. Nr. 1216 von Moniot d'Arras (Mk.: Ars. p. 134) auch musikalisch identisch; vgl. ferner oben S. 220.

Trotz der verschiedenen T.-Bezeichnung ist in N Nr. 10—13 der gleiche Ausschnitt *Flos filius e* benutzt.

R*; **N 14 (f. 181')**. [551] Novellement m'a sospris novelle amours. T. Et super (aus M 66*): 3 li |.

Identisch [550] Moine qi 3 st. Dpm. mit Tr. [549] Noine sanz W_2 3, 14; Mo 5, 110; Cl Nr. 18—19; [553] Ave virgo mit Tr. [552] Celi domina 3 st. Dpm. Ba Nr. 4; Da Nr. 7; 2 st. Ars B Nr. 2. — Mk.: Ba.

N 15. [263] Aucun m'ont par lour envie. T.-Bezeichnung Angelus domini (aus M 20): 3 li |.

= 2 st. W_2 4, 89; mit Tr. I [264] J'ai si 3 st. Dpm. Mo 5, 128; mit Tr. II [265] Povre Cl Nr. 87—88. Identisch [266] Gaude chorus: mit Tr. [265] Mo 3, 39; Ba Nr. 36; mit Tr. [267] Gaude Doc. VI (Hist. 282); unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 4; 2 st. Ars B Nr. 9. 4 Theor.-Cit. von [265] und [266]. — Mk.: Couss. Nr. 9 aus Mo 3; Aubry pl. 5 Schluss phot. aus Ars B; Ba. — Im T., der die Melodie des V von von M 20 bis *revolvit* benutzt, lässt N die Wiederholung der ersten 14 Gruppen aus.

N 16 (f. 182)—18. Mot. [523] Je n'i puis plus, Tr. [522] Par un matin me levai und **(f. 182')** Qua. [521] Le premier jour de mai. T.-Bezeichnung: Justus germinabit (aus M 53): 3 li |; die Wiederholung der letzten 6 Gruppen fehlt.

= 4 st. W_2 3, 18; Mo 2, 32; Cl Nr. 39—41; [522] 1 st. W_2 4, 62. — Mk.: Couss. Nr. 47 aus Mo. — Der T. benutzt die Melodie des V von M 53 bis *flore*.

N 19. [152] Je quidai mes maus celer. T. In seculum (aus M 13): a. si mit unregelmässigem Anfang; b. unregelmässig, 3 li 2 li | gemeint.

= 2 st. W_2 4, 9 (T. a. si; b. 3 li 2 li |). — Über den die Moteti [152] und [1096] umschliessenden, vom Anon. IV (C. S. 1, 357) citierten Refrain vgl. oben S. 207 f.

Digitized by Google

N 20 (**f. 183**). [160] Ma loiaus pensee m'a tous jors nuisi. T. In seculum (aus M 13): a. 3 li |; b. 3 li 2 li |.

= Mo 6, 199 (ohne Noten; Raynaud übersieht die Identität beider in V. 2 variierender Texte).

N 21. [351] Ne m'en blasmes pas se je. T. Docebit (aus M 26): meist 2 li | 3 li |; 2 mal korrekt: 2 si | 3 li |; mit der 2. Gruppe der 2. Durchführung abbrechend.

N 22 (**f. 183'**). [147] Ma loiautes m'a nuisi. T. Seculum (aus M 13): 3 li | 2 si |; die 2. Durchführung fehlt.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [146] Li douz W_2 3, 10; Ba Nr. 64; Bes Nr. 41; 4 st. mit Qua. [146], Tr. [148] Trop ai und Mot. [147] Mo 2, 28; Cl Nr. 59—61. — Mk.: Ba.

R*; N 23. [149] Chascuns dist ke je foloi. T. In seculum (aus M 13): [a.] 2 si | 3 li |; [b. fehlt].

Identisch [150] Se j'ai ame mit Tr. mit dem Text [149], aber mit abweichendem Schlussrefrain (vgl. Ray. 2, 147) 3 st. Dpm. W_2 3, 23; Cl Nr. 54—55. — Vgl. über die textlichen Zusammenhänge, über Refrain-Beziehungen und über die T.-Fortsetzung oben S. 202 und unten zu N Nr. 54.

N 24. [1033] Las je ne puis de mes amors joir. Der T. fehlt; auch genügender Platz für den T. fehlt, da der freie Raum am Ende des Mot. ($^1/_4$ Zeile) zu klein ist.

Die folgenden 5 Motetten, die nur aus R* und N bekannt sind, haben eine sowohl textlich wie musikalisch rondeauartig gebaute Mot.-Stimme, deren Vereinigung mit Tenores zu 2 st. Motetten schwieriger sein musste, wenn auch die T. hier mehrfach sich auf wenige Noten beschränken, die dem sonstigen T.-Bau widersprechend rondeauartig wiederholt werden. Nr. 25 und 27—29 haben T., die nur hier vorkommen; die Quelle des T. zu Nr. 25 ist mir noch unbekannt; die T. von Nr. 27—29 stammen aus M 49. Der T. Nr. 26 benutzt 8 Noten aus der Melodie Seculum (aus M 13), die ich als Beispiel des rondeauartigen T.-Baus hier citiere: α ($FEFG$) β (αFEF) $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta$.

R*; **N** 25 (**f. 184**). [824] Mes cuers est emprisones. T. Et pro suo: $\sigma\gamma$.

R*; N 26. [161] Ja n'avres deduit de moi. T. Seculum (aus M 13): $\sigma\gamma$.

R*; N 27. [502] J'ai mon cuer del tout abandoune. T. Letabitur (aus M 49): si.

R*; **N** 28 (**f. 184'**). [503] Ja n'ert nus bien assenes. T. Justus (aus M 49): 3 li |.

R 7 a; N 29. [504] Bien doit joie demener. T. In domino (aus M 49): in R o. N.; in N: 3 li |.

In R ist der Anfang verloren, der Schluss auf **f. 206a** erhalten. — In den zu verschiedenen Refraintexten rondeauartig gebauten Moteti [502—504] mit einer fortlaufenden Partie aus M 49 als T. sind die Verse 3 und 5, deren Melodien den Refrain-Melodien entsprechend überall verschieden sind, textlich gleich oder ähnlich; auch die textlich ähnliche Stelle im Cento [46] V. 1 und 3 ist musikalisch selbstständig.

R 8 (**f. 206a**); N 30. [252] Main s'est levee Aelis. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et tenuerunt (aus M 17): in R o. N.; in N: 3 li | 2 si |.

Digitized by Google

N 31. [250] Quant voi la flour en l'arbroie. T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 3: 3 li | 2 si |; doch bricht am Zeilenende die T.-Aufzeichnung mit der 9. Gruppe ab.

Qu. F Nr. 208. — = 2 st. W_2 4, 70; Mo 6, 241. — Mk.: Aubry, Chans. pop. S. 7 Schluss aus Mo. Vgl. oben S. 215.

R 9; **N 32 (f. 185)**. [217] Hui matin a la jornee. T. Nostrum (aus M 14) Nr. 1: 3 li | 2 si |; die T.-Aufzeichnung in N bricht unvollständig mit dem Zeilenende ab.

Qu. 3 st. W_1 f. 87'; F f. 24; W_2 f. 22'. — Identisch [216] Nostrum est 3 st. F 1, 9.

R 10 (f. 206 b); **N 33 (f. 185')**. [253] Au douc tans seri. T. Et tenuerunt (aus M 17): 2 si | 3 li |.

R 11 (f. 206'a); N 34. [122] Hui main au douc mois de mai. T. Hec dies (aus M 13): unregelmässige Gruppen von 3—6 Tönen, in R und N verschieden ligiert. = 2 st. W_2 4, 49 und Mo 6, 184; T. si.

R 12—13; N 35—36. Tr. [650] Quant revient et foille et flors und (**R f. 206'b**; **N f. 186**) Mot. [651] L'autrier jouer (in R: L'autre jor) m'en alai par un destour. T. Flos filius (aus O 16) Nr. 3: Gruppen von 5 Tönen, die verschieden, meist 5 li | oder 3 li 2 li |, ligiert sind.

3 st. Qu. F Nr. 11. — = 3 st. Dpm. W_2 3, 13; mit Qua. [652] Plus bele 4 st. Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; D Nr. 4 (Mot.-Text); Mot.-Anfang W_2 2, 3 in mg.; 2 st. Ca Nr. 12. 3 identische lateinische Formen ([647—654] F 2, 33—34; W_2 2, 3; Ba Nr. 97; Ca Nr. 12; Lo C Nr. 2; Bol f. 8; Theor.-Cit.) vgl. oben S. 200 f. — Mk.: Couss. Nr. 51 aus Mo; Ba. — Über eine wichtige Refrain-Beziehung vgl. oben S. 201.

R 14; N 37. [374] En grant effroi sui sovent. T. Mulierum (aus M 29): 3 li |.

= 2 st. W_2 4, 5; mit Tr. [375] Sovent 3 st. Dpm. Mo 5, 83. Identisch [371] Prodit lucis 3 st. F 1, 17; [372] Prima cedit 2 st. W_2 2, 65; [373] Mulierum hodie mit Tr. Prima 3 st. Dpm. Ba Nr. 60; vgl. ferner [1179]. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 Schluss phot. aus R.

R 15 (f. 207a); N 38. [118] Au comencement d'este ke naist. T. Hec dies (aus M 13): in R a. si | 3 li |; b. $\sigma\gamma$; in N irrig bezeichnet: Hec dies et florebit und mit der 7. Gruppe von a. bereits abbrechend.

= 3 st. Dpm. mit Tr. [117] Lonc tens W_2 3, 5; Mo 5, 88; Cl Nr. 16—17. Identisch [119] Hec 2 st. W_2 2, 59; [120 f.] Salve und Sicut 3 st. Dpm. Ba Nr. 87. — Mk.: Ba; Aubry pl. 7 phot. aus R.

R 16; **N 39 (f. 186')** [564] A la rousee au serain. T. Ab insurgentibus (aus M 70*): unregelmässig ligierte Gruppen in R von 3—5, in N von 3—7 Tönen.

Mk.: Aubry l. c. aus R. — Der T. ist in R auch melodisch am Schluss entstellt.

R 17 (f. 207 b) —18; N Nr. 40—41. Tr. [74] De la ville issoit und Mot. [75] A la ville une vielle. T. Manere (aus M 5) Nr. 3: 3 li |.

3 st. Qu. St. V Nr. 2 mit den Anfängen [74] und [75] in mg. — = 3 st. Dpm. W_2 3, 19. Identisch Tr. [76] In mari und Mot. [77] Gemma 3 st. Dpm. Mo 4, 61; [76] 2 st. Fauv f. 2'. — Mk.: Fauv; Aubry pl. 7 [74] und Anfang [75] phot. aus R. — Über

Digitized by Google

den korrekten T.-Modus (3 li | ist irrig) vgl. oben S. 148. — Der T. ist in N Manete bezeichnet, ein Irrtum, der vielleicht durch den Schlussreim des Tr.: *amiete* verursacht ist.

R 19 (**f. 207'a**); **N** 42 (**f. 187**). [272] Douce dame sans pitie cui j'ai. T. Portare (aus M 22) Nr. 3: in R a. 3 si ||; b. 3 li . . .; in N a. 3 li |, mit 5 li | beginnend und schliessend; b. 3 li . . .

Qu. St. V Nr. 35 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. W_2 4, 35; Mo 6, 188. T.-Bezeichnung in W_2: Sustinere, in Mo: Sustine. Der Mot. differiert zwischen R und N stark. — Über die korrekten Schreibungen des 3teiligen T.-Modus vgl. Band II.

R 20 (**f. 207'b**); N 43. [1032] Par main s'est levee la belle Maros. Der T. fehlt; in R ist nach dem Mot.-Ende $^2/_3$ Halbzeile frei; in N ist kein Platz für den T. = Cl Nr. 48; 1 st. V f. 46' mit der Verfasserangabe: Moniot.

R 21; **N** 44 (**f. 187'**). [445] Nus ne set mes (in R: les) maus s'il n'aime. T. Regnat (aus M 34): in R 3 li | 2 si |, mit der 12. Gruppe abbrechend; in N unregelmässige Gruppen von 3—12 Tönen.

Der T. dieses kurzen Refrain-Cento differiert sowohl melodisch wie in der rhythmischen Aufzeichnung sehr erheblich zwischen R und N. — Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. [446] (N Nr. 52; Quelle: St. V Nr. 34) und Abschnitt 9 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) (vgl. ferner den Schluss des Mot. [1038], dessen Musik nicht erhalten ist), der Mot.-Schluss mit Abschnitt 11 des Cento [433] auch musikalisch identisch.

R 22 (**f. 208a**); N 45. [475] Nus ne se doit repentir. T. Audi filia (aus M 37): in R o. N.; in N in verschieden ligierten Gruppen von 8, einmal 9 Tönen.
= 2 st. Mo 6, 208 (T. 2 li 2 li 4 li |). — Mk.: Aubry Rythm. 21 Anfang aus Mo.

R 23; N 46. [366] Amours m'a assegure (in R: asseure). T. Amoris (aus M 27) Nr. 6: in R 2 si | 3 li |, mit der 7. Gruppe abbrechend; in N meist 2 si | 3 si |.
Qu. St. V Nr. 12 (T. breitere si si | 3 si |) mit dem Mot.-Anfang in mg.

R 24 (**f. 208b**); **N** 47 (**f. 188**). [424] En tel lieu s'est entremis. T. Virgo (aus M 32) Nr. 16: meist in der Gruppenfolge von je 5 Tönen (3 li 2 li | oder 5 li |) und 3 li |; in N fehlt der Schluss des T., der mit dem Zeilenende abbricht.

Qu. St. V Nr. 31 (T. 2 li 3 li | 3 si |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. mit Tr. [425] Onques Mo 5, 100 und 126. — Mk.: Aubry Rythm. 13 Schluss phot. aus R. — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [388] auch musikalisch identisch.

R 25 (**f. 208'a**); N 48. [646] Robins a la ville va. T. Styrps Jesse (aus O 16): 2 si | 3 li |.
Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R.

R 26; **N** 49 (**f. 188'**). [81] Avoeques (in R: Aveques) tel Marion i a. T. Manere (aus M 5): in R o. N.; in N (wiederum irrig Manete bezeichnet) meist si | 3 li | 3 li |; mit der 11. Gruppe abbrechend.
= 2 st. Mü A Nr. 16 (nur Mot.-Anfang erhalten). — Mk.: Aubry l. c. aus R.

Digitized by Google

R 27 (f. 208'b); N 50. [508] E (in R: He) douce dame pour quoi. T. Et sperabit (aus M 49): in R o. N.; in N in Gruppen von 1—11 Tönen in verschiedener Ligierung.

Mk.: Aubry Rythm. 13 phot. aus R. — Zeile 2 des 2zeiligen Refrains am Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Mot. [492] auch musikalisch identisch.

R 28; N 51. [642] L'autrier en mai par la doucour. T. Tamquam (aus O 2): meist 3 li | 2 si |; in N fehlt der Schluss des T., der mit dem Zeilenende abbricht.

Mk.: Aubry Rythm. 13 Anfang phot. aus R.

N 52 (f. 189). [446] Duskes chi ai plus amors. T. Regnat (aus M 34) Nr. 22: in regelmässigem Wechsel von Gruppen von je 7 (2mal 8) und 4 Tönen, meist 3 li 4 li | 4 li | geschrieben.

Qu. St. V Nr. 34 ohne Anfang in mg. (T. 3 li 2 li 2 li | 4 si |). — Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 9 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und dem Anfang des Mot. [445] (R Nr. 21; N Nr. 44) auch musikalisch identisch; vgl. ferner den Schluss des Mot. [1038], dessen Musik nicht erhalten ist.

N 53. [52] Belle se vous ne m'ames. T. Nobis (aus M 2): in regelmässigem Wechsel von si | und 7 verschieden ligierten Tönen (wohl si | si 3 li 3 li | gemeint). = V f. 74' (nur Mot. ohne Noten).

N 54. [123] Se j'ai ame folement. T. Hec: o. N.; ist die Bezeichnung richtig, ist wohl: Hec aus M 13 gemeint.

Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. mit den Texten [149] und [150] (vgl. oben R* = N Nr. 23), V. 1 mit dem Anfang des Mot. [150], V. 2 mit dem Schluss des Mot. [162], der Mot.-Schluss mit dem Anfang des Mot. [162] (N Nr. 60) auch musikalisch identisch.

N 55 (f. 189'). [251] Ne sai ou confort prendrai. T. Et tenuerunt (aus M 17) Nr. 4: in Gruppen von 5 Tönen, meist 5 li | oder 2 li 3 li |. Vom T., der mit dem Zeilenende abschliesst, fehlt die letzte Gruppe der 2. Durchführung.

Qu. St. V Nr. 7 (T. 2 li 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg.

R 29 (f. 209a); N 56. [825] Onques ne m'osai pour riens. T. Virgo: in Gruppen von 5, 3, 7, 3 und 5 verschieden ligierten Tönen.

R 30; **N 57 (f. 190)**. [53] Se ma dame velt prendre en gre. T. Nobis (aus M 2): 2 li 2 li | (bezw. 4 li |, da das 2. Intervall ein Unisonus ist) 5 si | 2 li 2 li | (in R, 5 li | in N) 6 si |.

R 31 (f. 209b); N 58. [341] Ales cointement ke (R: car) je voil. T. Perlustravit (aus M 25): in R und N unvollständig und entstellt.

Qu. St. V Nr. 13 (T. a. 2 si | 4 li || 2 si | 3 li ||; b. 2 li 3 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — N zeichnet nur die 1. T.-Durchführung auf, und zwar in Gruppen von 6, 5, 2, 4, 3, 2, 2 und 4 Tönen, also so entstellt, dass nur mit Hilfe von St. V die Übertragung herzustellen ist; kurz vor dem Zeilenende bricht der T. ab. R überliefert nur die ersten 4 der Gruppen von N, obwohl im Codex in der folgenden freien Zeile Platz für die Fortsetzung ist.

Digitized by Google

N 59. [565] J'amaisse; mais je n'os amer. T. Mansuetudinem (aus M 71*): 3 li |. Mot.-Anfang und -Schluss sind textlich gleich, aber musikalisch verschieden.

N 60 (**f. 190'**). [162] Se j'ai folloie d'amors. T. In seculum (aus M 13): o. N.

Der Mot.-Anfang ist mit dem Schluss des Mot. [123] (N Nr. 54), der Mot.-Schluss mit Mot. [123] V. 2 und dem Schluss des Mot. mit den Texten [149] und [150] auch musikalisch identisch.

N 61. [1034] Douce dame et damoiselle n'en doutes. Der T. fehlt; auch ist für ihn kein Platz im Codex.

R 32; **N** 62 (**f. 191**). [401] Je n'amerai autrui ke vous. T. Pro patribus (aus M 30): in R o. N.; in N im Wechsel von 5 verschieden ligierten Tönen mit Pausenstrich und 3 li |, am Schluss entstellt.

Qu. St. V Nr. 23 (T. 3 li 2 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

R 33 (**f. 209'a**); N 63. [813] Ma dame (R: M'amie) a doute ke ne. T. Domino: in R o. N.; in N in unregelmässigen Gruppen von 2—10 Tönen.

R 34; N 64. [393] Mainte dame est desperee. T. Johanne (aus M 29) Nr. 5: in R o. N.; in N 3 li |, in der Mitte fehlen 4 den ersten 4 Gruppen melodisch gleiche Gruppen.

Qu. St. V Nr. 21 mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

Es folgen, in R den Schluss bildend, 7 Motetten R Nr. 35—41, deren Moteti ganz aus 2teiligen Refrains bestehen (Nr. 35, 36 und 38) oder ähnlich kurz gebaut sind (Nr. 37 und 39—41). In N steht zwischen den beiden ersten eine ähnliche singuläre Motette (N Nr. 66, vgl. unten) und am Schluss (N Nr. 73) eine Motette mit rondeauartiger Oberstimme ähnlich N Nr. 25—29. Besonders beachtenswert ist, dass R 40 = N 71 aus einem St. V-Melisma stammt und dass mehrere T. zu den gebräuchlichsten T. zählen. In anderen Codices sind bisher nur R 35 und 36 = N 65 und 67 nachweisbar.

R 35 (**f. 209'b**); N 65. [434] Miex voll (R: Mieuz vueill) sentir. T. Alleluya (in N: Allelya; in R: Alleluia; aus M 34): in R o. N.; in N unregelmässig.
= 2st. W_2 4, 33b (Text-Var. Meuz aim mourir). — Vgl. oben S. 212.

N 66. [482] C'est la jus par desous. T. Quia comcupivit (!) rex (aus M 37): unregelmässige Gruppen von 2—5 Tönen, teils si, teils li.

Der T. wird 2mal durchgeführt, wobei der 1. Schluss abweichend vom Schluss der liturgischen Melodie (*GaF*) als „vert": *abG* gebildet ist. Auch die Mot.-Melodie, die die gleichen Melodiephrasen mehrfach wiederholt, ist singulär gebaut.

R 36; **N** 67 (**f. 191'**). [435] Renvoisiement i vois. T. Hodie (aus M 34): in R o. N., in N 3 unregelmässige Gruppen.

Der Mot. ist wiederum nur ein 2teiliger Refrain, der als Refrain, der den Mot. [1143a] umschliesst, V f. 99' (ohne Noten im Codex) wiederkehrt; die 2. Hälfte steht in R einen Ton tiefer als in N.

Digitized by Google

R 37; N 68. [367] Ja ne mi marierai. T. Amoris (aus M 27): in R o. N.; in N unregelmässige Gruppen.

Die Textbeziehung zwischen dem Mot.-Anfang und dem T. ist zu beachten. Die 1. Mot.-Hälfte steht in R eine Quart höher als in N.

R 38; N 69. [457] A vous pens belle douce. T. Propter veritatem (aus M 37): in R o. N.; in N 3 li |.

R 39; N 70. [528] A vous vieng chevalliers sire. T. Et florebit (aus M 53): unregelmässige Gruppen, mehrfach 3 li |.

R 40 (f. 210 a); N 71. [350] Lies est cil ki el pais va. T. Docebit (aus M 26) Nr. 8: entstellt.

Qu. St. V Nr. 10 (T. 3 li 2 li 2 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Die Motette endet 5 Longa-Takte vor dem Schluss des Melismas; die T.-Aufzeichnung bricht in R und N 3 weitere Longa-Takte vorher ab.

R 41; N 72. [436] J'ai fait ami a mon cois. T. Gaudete (aus M 34): 3 li |.

N 73 (f. 192). [1035] Aimmi aimmi aimmi diex; amouretes m'ochient. Der T. fehlt: Platz für ihn ist vorhanden, da auf der letzten Mot.-Zeile nur die letzten 3 Mot.-Noten stehen.

N 74. [347] Por coillir la flour en mai. T. Docebit (aus M 26): 3 li 2 li |.

Qu. F Nr. 462. — = 2 st. W_2 4, 15.

N 75. [427] Li dous chans des oisellons. T. Virgo (aus M 32): 3 li | 2 si |.

Der vollständig exakt geschriebene T. sieht nachgetragen aus.

N 76 (f. 192'). [566] Amours ki tant ies amer (im Codex: amere). T. Pacem (aus M 72*): o. N.; der freie Raum (eine halbe Zeile) ist wohl zu klein.

Der Mot.-Schluss ist mit Abschnitt 8 des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und mit dem Schluss des Mot. [677] auch musikalisch identisch (mit Varianten in V. 2).

N 77 (f. 193). [447] Lonc le rieu de la fontaine. T. Regnat (aus M 34) Nr. 21: erst unregelmässige Gruppen, dann si.

Qu. St. V Nr. 33 (T. si) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 1 aus St. V.

N 78. [402] L'autrier quant me chevaucoie de Blason. T.-Bezeichnung: Pro; lies: Patribus (aus M 30) Nr. 4: meist Gruppen von je 7 verschieden ligierten Tönen.

Qu. F Nr. 151 (T. 3 li 2 li 2 li |). — (Die Melodie der ähnlich beginnenden Pastourelle Ray. Bibl. Nr. 1705 ist nicht überliefert).

N 79 (f. 193') — 80. Tr. [213] Se (im Codex: De) valours vient d'estre und Mot. [214] Bien me sui apercheus. T. Hic factus est (aus M 13a*): nur 2 Gruppen am Zeilenende 3 li 3 li | 3 li 2 li |.

= 3 st. Dpm. W_2 3, 8; Mo 5, 149; Ba Nr. 16. — Mk.: Couss. Nr. 33 aus Mo; Ba. — Über T.-Modus und -Bezeichnung und Refrain-Beziehungen vgl. oben S. 200.

N 81. [792] Mercis de qui j'atendroie. T. Fiat fiat Nr. 2: nur 7 Gruppen 3 li |.

Qu. St. V Nr. 18 (T. 3 li 2 li | 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st.

Digitized by Google

W_2 4, 57; Mo 6, 192; D Nr. 20 (Text). Identisch [793] Unum deum 2 st. W_2 2, 73. — Mk.: Aubry Rythm. 19 Anfang aus Mo. — Trotz der Wiederholung des T.-Worts ist nur die 1. T.-Durchführung (rhythmisch irrig) aufgezeichnet; die Fortsetzung, für die noch Platz in der Zeile ist, fehlt, obwohl die folgenden T.-Durchführungen die T.-Melodie rhythmisch anders ordnen.

N 82 (**f. 194**) — 83. Tr. [245] Molt ai longement ame und Mot. [246] Diex or ne vic jou. T. Loqueretur (aus M 16): 3 li |.

Der T.-Anfang zeigt deutlich M 16 als Quelle; die Fortsetzung scheint verderbt.

N 84. [458] Quant se siet belle Ysabeaus. T. Propter veritatem (aus M 37); nur 3 li | 3 li | 3 li | 3 li | 2 li 3 li |; die 2. Durchführung, die die Melodie rhythmisch anders ordnet, fehlt; Platz für sie ist vorhanden.

Qu. St. V Nr. 26 (T. 2 li 3 li | si |) ohne Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 aus St. V.

N 85 (**f. 194'**). [144] Trop m'a amours assailli. T. In seculum (aus M 13) Nr. 15: 3 li |; die 2. Durchführung fehlt.

Qu. St. V Nr. 5 (T. a. 3 li |; b. 2 li 3 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. W_2 4, 79; Mo 6, 220. Identisch [145] Peto 2 st. W_2 2, 66. — Vgl. oben S. 216 und 220.

N 86. [547] D'amors sunt en grant. T. Et super (aus M 66*) Nr. 1: 3 li |; auf die 6. Gruppe folgen statt der Wiederholung gleich die 3 Schlussgruppen, womit die Zeile schliesst.

Qu. St. V Nr. 24 (T.-Bezeichnung Et in fines) mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. W_2 4, 34; mit Tr. [548] Renvoisiement 3 st. Dpm. Mo 5, 97. — Mk.: Couss., Hist. pl. 27, 2 und Aubry pl. 4 aus St. V. — Der Mot.-Schluss ist mit Tr. [288] V. 9 auch musikalisch identisch; vgl. auch oben S. 156.

N 87. [273] Jer matin me chevaucoie. T. Portare (aus M 22): 2 mal 2 si | 3 li | 4 li | 2 si | 4 li 3 li | 2 si |.

= 2 st. Mo 6, 233 (T. 2 lo | 3 li 2 li 2 li |). — Der Mot.-Schluss ist mit dem Schluss des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) auch musikalisch gleich.

N 88. [109] Tout cil ki aiment valour. T.-Bezeichnung: Adorabo flos filius ejus; lies: Adorabo (aus M 12): unregelmässige Gruppen.

N 89 (**f. 195**). [403] C'est la jus en la roi pree. T. Pro patribus (aus M 30): 3 li |, 3 si | 2 si | 3 li schliessend.

Der Textbau ist rondeauartig; unter den 6 Versen sind V. 2 und 5 textlich gleich, jedoch musikalisch verschieden. Musikalisch gleich sind a) V. 1 = 3 = 5; b) V. 4 = 6; die musikalische Quelle beider Melodieabschnitte ist der Du.-Schluss der Notre Dame-Clausula Ne Nr. 7 (aus M 3; F Nr. 41). V. 5 und 6 sind textlich und musikalisch mit dem Schluss des Mot. [62], dem Anfang des Cento [433] (vgl. unten N Nr. 91) und V. 2—3 des Tr. [188] identisch.

N 90. [262] Chantes seri Marot. T. Precedam (im Codex: Procedam) vos (aus M 19): a. nach unregelmässigem Anfang si | 3 li |; b. 3 li | 2 si |.

Digitized by Google

N 91. [433] Cele m'a s'amour dounee. T.-Bezeichnung: „Alleluya Hodie Maria virgo. Regnavit"; lies: All. Hodie *bis* regnat (M 34): unregelmässig.

= 2 st. W_2 4, 33a. — Refrain-Cento aus 12 Refrains, von denen bisher 6 auch anderweitig musikalisch gleich nachweisbar sind. Über Abschnitt 1, 5, 9 und 12 vgl. oben S. 212. In R und N kommen davon vor: Abschnitt 1 = Mot.-Schluss von N Nr. 89; Abschnitt 9 = Mot.-Schluss von N Nr. 52 und Mot.-Anfang von R Nr. 21 = N Nr. 44; Abschnitt 12 = Mot.-Schluss von N Nr. 87. Ferner sind Abschnitt 8 (V. 15—16) mit dem Schluss des Mot. [566] (N Nr. 76; vgl. oben) und dem des Mot. [677] und Abschnitt 11 (V. 21) mit dem Schluss des Mot. [445] (R Nr. 21 = N Nr. 44) auch musikalisch identisch. — Die Mot.-Melodie in N zeigt zahlreiche Varianten; die rhythmische und melodische Aufzeichnung des T. in N ist äusserst verderbt.

N 92 (f. 195'). [426] Je les ai tant quises. T. Vitam (aus M 48): nach unregelmässigem Anfang 3 li 2 li | 3 li |, mit dem Ende der 1. Durchführung abbrechend.

Qu. St. V Nr. 30 (T.-Bezeichnung Go Nr. 15 aus M 32) mit dem Mot.-Anfang in mg.

N 93 (f. 196). [673] Quant de ma dame part. T. Ejus (aus O 16) Nr. 11: 2 si | 3 li | 3 li | 2 si |, dann nur 3 li | u. s. f.

Qu. St. V Nr. 29 (T. a. 3 li | 2 si |; b. 3 li pl 2 li |) mit dem Mot.-Anfang in mg. — Mk.: Aubry pl. 4 phot. Anfang aus St. V.

N 94. [795] J'ai trove ki m'amera. Der T. fehlt; auch fehlt der Platz dafür; zu ergänzen ist: Fiat Nr. 1: [si | 3 li |].

Qu. St. V Nr. 17 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 3 st. Dpm. mit Tr. [796] En mai Tu Nr. 18; Mo 8, 320. — Über den Bau vgl. oben S. 155.

N 95. [821] A grant joie chevaucoie. Der T. fehlt; auch fehlt der Platz dafür; zu ergänzen ist: Justus: [$\sigma\gamma$].

= 2 st. W_2 4, 24.

N 96 (f. 196'). [163] Nus ne puet chanter d'amours. T. In seculum (aus M 13): 3 li | 3 li 2 li |; wohl unvollständig.

N 97. [1036] Cuers jolis doit bien amer. Der T. fehlt; eine Zeile blieb frei.

N 98. [164] Amours et boine volentes. T. In seculum (aus M 13): 3 li |.

Die Melodie der gleich beginnenden Chanson Ray. Bibl. Nr. 954 weicht ab.

In R schliesst die letzte Motette f. 210a Sy. 10; es folgen 3 freie Systeme; f. 210b beginnen Nachträge in Mensural-Notation mit: A mon pooir. — N Nr. 98 schliesst f. 197 Sy. 3; Sy. 4 beginnt der Text: Arras est escole de tous biens entendre (Ray. Bibl. Nr. 630), der eine kleine Sammlung auf Arras bezüglicher Gedichte eröffnet, deren Melodien in N fehlen. Der 1. Text ist auch für die Motettengeschichte besonders interessant, da er schildert, wie eines Tages „Deus voloit d'Arras les motes aprendre" und welchen Erfolg die so geehrten Komponisten von Arras bei Gott mit dem Vortrag ihrer Werke hatten (Textausgabe: u. a. Jeanroy et Guy, Chansons et dits artésiens du 13. siècle, 1898, S. 33 f., in: Bibl. des Univ. du Midi 2; Str. 1 auch bei Couss., L'art S. 200; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 892).

Digitized by Google

Irgend ein bestimmtes Ordnungsprinzip liegt den Motettenfolgen in R und N nicht zu grunde, nicht einmal die Ordnung nach der Stimmenzahl, die schon in W_2 zur Trennung der mehrtextigen französischen Motetten von den 2st. geführt hatte. In dieser Mischung von mehrtextigen und 2st. französischen Motetten stehen R und N unter den mit Musik erhaltenen französischen Motetten-Handschriften ganz isoliert da. Anfangs folgen mehrfach Motetten über dem gleichen T. nach einander, so N 10—13 mit dem T. Flos filius e; 19, 20, 22 und 23 mit dem T. In seculum; 30, 31 und 33 mit dem in 30 und 31 unbezeichneten T. Et tenuerunt, so dass hier die dem Fragment Mü A zu grunde liegende Ordnung nach Tenores durchzuschimmern scheint; aber gegenüber dem grossen Umfang des Repertoires sind diese Fälle zu vereinzelt, so dass diese Zusammenstellungen auch nur zufällige sein können.

So stehen von zusammengehörigen Motetten nur die rondeau-artig gebauten Motetten N 25—29 (und R*) und die kurzen meist nur aus Refrains bestehenden Motetten N 65—72 zusammen, denen N eine weitere Rondeau-Motette N 73 anschliesst, und die mit Ausnahme von N 66, das in R fehlt, in R den Schluss der Sammlung bilden (R 35—41). Sie sind, wie oben ausgeführt, fast alle in R und N singulär. Die 2st. Rondeau-Motetten, die T. und Mot. rondeau-artig bauen, kommen überhaupt sonst nicht vor; über ähnliche Versuche von Rondeau-Benutzung in Dpm. vgl. unten bei Mo. Die im Motetus nur aus Refrains bestehenden 2st. Motetten finden sich vereinzelt schon im Codex W_2, der (vgl. oben S. 217 f.) ausser R 35 = N 65 und N 91 2 weitere derartige Motetten enthält, von denen eine (Endurez; W_2 4, 39) noch in Mo (6, 248) wiederkehrt. Bleibt also die musikalische Ausgestaltung derartiger Refrains zu 2st. Motetten ohne Erweiterung durch neuen Text ziemlich vereinzelt, so gewinnen diese und ähnliche Refrains grosse Wichtigkeit für die Gattung des Motet enté; vgl. unten Kap. 13. Unter allen bisher bekannten Motetten-Handschriften sind R und N für diese Mischformen die wichtigste Quelle.

Auch andersartige Refrainbeziehungen sind für R und N oben sehr zahlreich nachgewiesen: bei der aus einem Notre Dame-Melisma stammenden Motette R 13 = N 36; bei den auf St. V-Melismen zurückgehenden R 24 = N 47, N 52 und N 86; bei den weiteren bereits in W_2 überlieferten N 13, N 19 und R* = N 23; bei den hier neuen und auch sonst nachweisbaren R 7 = N 9, R* = N 10, N 12 und N 87; bei den hier singulären R 21 = N 44, R 27 = N 50, N 54, N 60, N 76 und N 89. Bei R 7 = N 9, N 12 und N 13 haben die Refrainbeziehungen zwischen Motetten nnd 1st. französischen oder provenzalischen Liedern statt. Besonders beachtenswert ist ferner, dass von den 6 musikalisch bisher auch anderweitig nachweisbaren Abschnitten des Refrain-Cento N 91 5 sich in anderen Motetten des Codex N selbst vorfinden.

Die Gesamtzahl der in N überlieferten Motetten beträgt: 1 4st. Tripelmotette (N 16—18), die schon in W_2 3, 18 als einzige Tripel-Motette steht, 5 3st. Dpm. (N 7—8, 35—36, 40—41, 79—80 und 82—83), von denen die ersten 4 schon in W_2 stehen und alle 4 eine interessante Geschichte haben, während die 5. in N ganz singulär und ohne Beziehungen zu einem Melisma oder einer sonstigen Motette erscheint, und 85 2st. Motetten. Das ursprüngliche Repertoire in R umfasste 2 Dpm. (R 12—13 und 17–18 = N 35—36 und 40–41) und 46 2st. Motetten, von denen

Digitized by Google

durch den Verlust des auf f. 205 folgenden Blattes der Schluss von R 7, 8 ganze Motetten und der Anfang einer weiteren Motette (R 7a) verloren sind. Im folgenden sind die Motetten nur mit ihrer Zahl im Repertoire von N citiert und ihre Überlieferung in R durch †, ihr Verlust in R durch ° bezeichnet.

Als Quellen sind bisher bekannt: 3st. Notre Dame-Melismen für die Dpm. †35—36 und die Motette †32; 2st. für †4, 31, 74 und 78; die Motette F 1, 17 für †37; 1 3st. und 17 2st. St. V-Melismen für 18 Werke, deren Anfänge mit Ausnahme von 52 und 84 in St. V in mg. angegeben sind. Von den zuletzt genannten 18 Werken finden sich bereits in W_2 nur die Dpm. †40—41 und die Motetten †42, 81, 85 und 86; mithin erscheinen 13 dieser Motetten hier neu: †46, †47, 52, 55, †58, †62, †64, †71, 77, 84 und 92—94. In späteren Codices kehren von allen diesen aus St. V-Melismen stammenden Werken nur 7 wieder: französische Motettenformen von †42, †47, 81, 85, 86 und 94 und ein (nur fragmentarisch überliefertes) lateinisches Contrafactum zur Dpm. †40—41.

Aus dem französischen Repertoire von W_2 finden sich im ganzen hier ausser den genannten 5 mehrtextigen Motetten 23 2st. Werke, von denen 18 (†1, †2, †5, †6, 13, 15, 19, 31, †34, †37, †42, †65, 74, 81, 85, 86, 91 und 95) in beiden Codices die gleiche 2st. Form haben, während 5 hier eine W_2 gegenüber reduzierte 2st. Form aufweisen (†4, 22 und †38 mit den gleichen französischen Mot.-Texten, °23 mit dem alten Tr.-Text zur Mot.-Melodie und °14 mit einem neuen französischen Text, letzteres ein sehr seltenes Vorkommnis). Lateinische Texte (fast lauter Contrafacta) überliefert W_2 zu: †4, †6, †36, †37, †38, 81 und 85.

In Mo kehren 26 Motetten wieder; und zwar im 6. Faszikel 12 Motetten in gleicher 2st. Form (†2, †6, †9, °10, 20, 31, †34, †42, †45, 81, 85 und 87); als Dpm. im 5. Faszikel die Dpm. †79—80 und 8 hier nur 2st. Motetten (12 und 47, die hier neu sind; 15 und 86, die in W_2 wie in R und N 2st. sind; †4, °14 [mit anderem Text] und †38, die in W_2 3st. wie in Mo sind; und †37, deren Original eine 3st. lateinische Motette in F ist); als Tripelmotetten im 2. Faszikel die alte Tripelmotette 16—18, ferner †35—36 (in R und N wie in W_2 als Dpm. überliefert) und 22 (in N 2st., in W_2 eine Dpm.); als Dpm. in dem späten 8. Faszikel die hier 2st. Motette 94; als lateinische Contrafacta im 4. Faszikel †4 und †40—41, im 3. Faszikel 15.

Die Beziehungen zu den weiteren Handschriften sind verhältnismässig spärlich. Aus Mü A ist nur †49 hier aufgenommen; vgl. oben S. 283 f. In D stehen: †4, †36 und 81; in V: †1 (mit der Verfasserangabe: Richars), †43 (mit der Verfasserangabe: Moniot) und 53; in Paris 20050: †1; in Cl 10 Werke der 1. Hälfte des Repertoires: †4, 12, °14 (mit anderem Text), 15, 16—18, 22, °23, †35—36, †38 und †43; in Ψ: †4; in Ba: †4, 22 und 79—80 mit gleichen und °14, 15, †35—36, †37 und †38 mit lateinischen Texten; in Bes: 7—8, 22 und ein Contrafactum zu 15; in Tu: 94; in Ca: †36 mit französischem und lateinischem Text; in Da: Contrafacta zu †4 und °14; in Lo C: Contrafacta zu 8 und †36; in Ars B: Contrafacta zu °14 und 15; in Bol ein Contrafactum zu †36; in Theoretiker-Citaten: Contrafacta zu 15 und †36; in Fauv: ein Contrafactum zu †40. Französische Contrafacta zu lateinischen Motetten des Notre Dame-Repertoires sind ausser †37 nur: †32 und †35—36.

Digitized by Google

So sind nicht weniger als 51 Werke, die zum allergrössten Teil der 2. Hälfte des Repertoires angehören, in Motettenform hier ganz singulär: †3, °11, 21, 24; °25—°28, °†29; †30, †33, †39; †44, †46, †48, †50, †51, 52, 54, 55, †56—†58, 59—61, †62—†64; 66, †67—†72, 73; 75—78, 82f., 84, 88—90, 92, 93 und 96—98.

Auf grund dieser Feststellungen über Quellen, Verbreitung, Aufbau und Refrainbeziehungen der Motetten des Repertoires von N bezw. von R und N lässt es sich in folgende 6 Gruppen teilen:

1) 1—24. Die Mehrzahl dieser 21 Werke, von denen 11 auch dem ursprünglichen Repertoire von R angehören, sind verbreitetere Motetten; singulär sind nur: †3, °11, 21 und 24. Beziehungen zu St. V-Melismen fehlen ganz; dem Notre Dame-Repertoire entstammt nur eine Motette (†4). So repräsentiert die 1. Gruppe den Haupttypus der originalen französischen Motette im eigentlichen Motettenstil; und zwar überliefert sie besonders solche Motetten, die eine grössere Rolle sowohl im ältesten Repertoire (aus W_2 stammen 13) wie in dem der späteren Codices (in Mo kehren 11 wieder) spielen. Beachtenswert in ihr sind ferner die lebhaften Beziehungen zum 1st. Repertoire: die Motette †1 (nach V von Richars [de Fournival]) findet sich auch im Chansonnier de St. Germain; †9 und 13 haben die gleichen die Moteti umschliessenden Refrains wie die 1. Strophen von 2 Chansons von Moniot d'Arras; 12 beginnt mit einem Lied Folquet's auch musikalisch gleich.

2) Eine 2. Gruppe, die die Rondeau-Motetten †25—†29 bilden, ist in R und N ganz singulär; vgl. oben S. 290.

3) Als 3. Gruppe fasse ich †30, 31 und †32—†39 zusammen, 9 Werke, die im allgemeinen den Werken der 1. Gruppe nahestehen, hinsichtlich ihrer Entstehung aber starken Einfluss des Notre Dame-Repertoires, dem 4 dieser Werke entstammen, und hinsichtlich ihrer Verbreitung lebhafte Beziehungen zum älteren und jüngeren lateinischen Motetten-Repertoire zeigen, was besonders beachtenswert ist, da der Einfluss des Notre Dame-Repertoires sonst in R und N auffällig stark zurücktritt. Beziehungen zu St. V-Melismen fehlen hier ebenfalls noch ganz. Singulär sind hier †30, †33 und †39.

4) Mit †40—41 beginnt dann die Benutzung der St. V-Melismen, die bis †64 die Quellen zu 9 Motetten bilden; doch handelt es sich bei fast allen Werken dieser Gruppe (24 in N, davon 17 auch in R) um wenig verbreitete (†40—†43, †45, †47, †49 und 53; davon in W_2 nur †40f. und †42), meist um hier singuläre Motetten.

5) N 65—73 bezw. R 35 – 41, die letzten Motetten der Sammlung R, von denen R 40 = N 71 ein St. V-Melisma als Quelle hat, sind oben S. 294f. bereits als Gruppe für sich behandelt.

6) Die in R ganz fehlende Schlussgruppe von 23 Werken in N (74—98) hat für 8 Motetten wiederum St. V-Melismen als Quellen. 9 Werke sind auch sonst überliefert, darunter 4 u. a. sowohl in W_2 wie in Mo (79—80, 81, 85 und 86); die Mehrzahl (14 Werke) ist aber wiederum hier singulär.

Die 51 singulären Motetten verteilen sich mithin auf die 6 Gruppen von 21, 5, 9, 24, 9 und 23 Motetten in folgender ungleichmässiger Weise: 4, 5, 3, 17, 8 und 14. Unter ihnen befinden sich, wie erwähnt, nicht weniger

Digitized by Google

als 11, die St. V-Melismen als Quellen haben: †46, 52, 55, †58, †62, †64, †71, 77, 84, 92 und 93. Somit ist der Einfluss, den das Melismen-Repertoire von St. V auch auf das in R und N singuläre Motetten-Repertoire ausübt, ein ungewöhnlich bedeutender; vgl. auch oben S. 154.

Diese Erscheinung ist um so bemerkenswerter, als der Sammler bezw. die Schreiber von R und N für die eigenartige T.-Rhythmik einer grossen Anzahl dieser Melismen in St. V kein Verständnis hatten und so die T. vielfach gar nicht, vielfach nur in ganz entstellter Form überliefern.

In der ältesten Überlieferung lateinischer Motetten, in W_1, sind (vgl. oben S. 35 und 38 ff.) die T. nie den Motetten beigefügt; sie mussten zum vollständigen Vortrag dieser Motetten aus dem Organa-Teil des gleichen oder anderer Codices oder, falls der Vortrag der Motetten mündlich erlernt war, aus dem Gedächtnis zugefügt werden. F, W_2, Mü A, R, N und andere Handschriften dieser Entwicklungsperiode der lateinischen und französischen Motette schreiben die T. bei 2 st. Motetten am Ende der Moteti und bei Dpm. und Tripelmotetten, bei denen die einzelnen Oberstimmen fortlaufend nacheinander aufgezeichnet werden, in der Regel am Ende der letzten Oberstimme, unbekümmert darum, ob die gleichzeitig vorzutragenden Stimmen auch von dem oder den Vortragenden gleichzeitig zu übersehen sind. (Über die inkonsequente Art, in der Ma die T. behandelt, vgl. oben S. 138). Die späteren Handschriften (Mo, Ψ, Ba, Da, Tu u. s. f.) geben diese primitive und unübersichtliche Anordnung der Aufzeichnung auf, indem sie stets das, was beim Vortrag gleichzeitig erklingt, auch auf einer Seite oder auf der Verso-Seite des einen und der Recto-Seite des folgenden Blattes gleichzeitig übersehbar schreiben, wobei im einzelnen mannigfache Verschiedenheiten der Stimmen-Anordnung stattfinden können; vgl. unten. So konnten die späteren Handschriften stets auch zum Vortrag, nicht bloss zum Einstudieren der Werke benutzt werden, ebenso wie das bei den partitur-mässig geschriebenen Organum- und Conductus-Handschriften der Fall war, während in der älteren Motetten-Periode der den T. Vortragende Melodie und Rhythmus des T. mindestens dann, wenn der T. gar nicht oder nicht korrekt oder auf der Verso-Seite eines Blattes, auf dessen Recto-Seite der Motetus steht oder beginnt und dessen Recto-Seite der Motetus-Sänger benutzte, auswendig vortragen musste; und ähnlich liegt es bei den Motetten-Handschriften dieser älteren Periode für die 2 oder 3 Sänger der Oberstimmen von Dpm. und Tripel-Motetten. Gewiss sind oft die Motetus-Stimmen auch isoliert vorgetragen worden; dass das aber nicht häufig stattfand, zeigt deutlich der Umstand, dass nur in ganz wenigen Sammlungen französischer Motetten die T.-Aufzeichnung oder wenigstens die T.-Bezeichnungen fehlen; vgl. auch unten Kap. 13.

In R und N erstreckt sich das Hauptinteresse des Sammlers bezw. der Schreiber evident auf die Motetten-Oberstimmen mit ihren französischen Texten, wie ja die umfangreichen vorhergehenden Lieder-Sammlungen dieser Handschriften nur französische bezw. provenzalische Texte enthalten. Trotzdem ist in der Regel für die Noten der Motetten-T. überall so viel Platz gelassen, wie den Schreibern der Texte wohl genügend erscheinen mochte (Ausnahmen bilden nur 24, †43, 61, 94 und 95 in N und 43 entsprechend R 20), und von ihnen zunächst wenigstens die T.-Bezeichnungen aus ihren Vorlagen auch in diese Handschriften aufgenommen (Ausnahmen bilden

Digitized by Google

ausser den eben erwähnten Fällen nur †30, 31, 73 und 97). Freilich sind die T.-Noten dann in R nur zum Teil ausgefüllt; es fehlen hier die Noten zu den Tenores R 1—3, 6, 7a, 8, 22, 26, 27 und 32—38, also eingerechnet R 20, wo es auch an Raum für den T. fehlt, fehlt die T.-Aufzeichnung überhaupt in R in 17 von 39 Fällen! In N fehlen die T.-Noten ausser in den schon erwähnten 5 Fällen, in denen es auch an Raum für den T. fehlt, nur noch 5 mal: zu N 54, wo der T. (korrekt?) Hec bezeichnet ist, zu 60 mit der Bezeichnung In seculum, zu 76 mit der Bezeichnung Pacem und zu 73 und 97, wo auch die T.-Bezeichnungen fehlen. Aber vielfach war der vom Textschreiber frei gelassene Raum zur Aufnahme des vollen Umfangs der T.-Noten nicht gross genug; dann brach der Notenschreiber mitten in der Melodie des T. ab; so ist z. B. der bei N 79—80 für den T. frei gelassene Raum viel zu klein. Umgekehrt beschränkt sich der Schreiber der T.-Noten aber auch vielfach nur auf die Aufzeichnung des T.-Anfangs, z. B. nur der 1. T.-Durchführung, wenn auch genügender Platz in der Handschrift vorhanden ist; so z. B. bei N 81. Vgl. die oben bei den einzelnen Motetten gemachten diesbezüglichen Angaben.

Auffälliger und wichtiger ist die Freiheit, die sich die Schreiber der T.-Noten in R und N gegenüber den alten festgeregelten Modus-Schreibungen der Tenores in einer grossen Anzahl von Fällen erlauben. R und N bedeuten in dieser Hinsicht den Tiefstand der Inkorrektheit, da in den späteren Handschriften wie Mo u. s. f. die Einführung der Mensural-Schreibung notwendigerweise auch wieder exakte Aufzeichnung der T.-Rhythmen im Gefolge hatte. Mir scheint die Schuld an diesen Inkorrektheiten durchweg die Schreiber von R und N, nicht ihre Vorlagen zu treffen.

Die oben (S. 152f.) im einzelnen besprochenen T.-Modi der Melismen von St. V sind in R und N in folgender oft ganz entstellter Weise wiedergegeben.

Der St. V-Tenor-Modus Nr. 1 in St. V Nr. 33: si — in N 77: erst unregelmässige Gruppen, dann si.

Nr. 2 in St. V Nr. 35: a. 3 si ‖; b. 3 li |; c. 2 li pl .... — in R 19 mit Auslassung der 2. Durchführung als a. 3 si ‖; b. 3 li ....; in N 42 mit der gleichen Auslassung, aber a. 3 li |, mit 5 li | beginnend und schliessend; b. 3 li .... geschrieben.

Nr. 3c in St. V Nr. 12: breitere si si | 3 si | — in R 23: 2 si | 3 li |, aber mit der 7. Gruppe abbrechend; in N 46: meist 2 si | 3 si | in gleichmässigen simplices-Formen.

Nr. 4a und b in St. V Nr. 24, 5a und 21: 3 li | — in N 86, 85 und 64 ebenfalls 3 li |; doch fehlen in N 86 6, in N 64 4 Gruppen in der Mitte, vgl. oben; in R 34 (= N 64) fehlen die Noten.

Nr. 5a in St. V Nr. 17: si | 3 li | — in N 94 fehlt der T., für den kein Platz ist.

Nr. 6b in St. V Nr. 29a: 3 li | 2 si | — in N 93 entstellt: 2 si | 3 li | 3 li | 2 si | und 4 Gruppen 3 li |.

Nr. 8b in St. V Nr. 7 und 5b: 2 li 3 li | — in N 55 in vielfach richtig ligierten Gruppen von 5 Tönen, von denen nur die letzte Gruppe der 2. Durchführung fehlt; in N 85 fehlt die 2. T.-Durchführung.

Nr. 9 in St. V Nr. 29b: 3 li pl 2 li | — in N 93 entstellt: 3 li |.

Digitized by Google

Nr. 10 in St. V Nr. 26: 2 li 3 li | si | — in N 84 entstellt: 3 li |, 2 li 3 li | schliessend; die 2. Durchführung, die die Melodie rhythmisch neu ordnet, fehlt.

Nr. 12a in St. V Nr. 18, 23 und 30: 3 li 2 li | 3 li | — in N 81 entstellt: 3 li |, mit dem Ende der 1. T.-Durchführung abbrechend (vgl. oben); in N 62 in meist richtiger Gruppenfolge von je 5 Tönen mit Pausenstrich und 3 li | (in R 32 fehlen die Noten); in N 92 meist richtig ligiert, doch fehlt hier die im Schluss rhythmisch abweichende 2. Durchführung.

Nr. 12b in St. V Nr. 13b: 2 li 3 li | 3 li | — in R 31 = N 58 fehlt diese 2. Durchführung.

Nr. 13 in St. V Nr. 31: 2 li 3 li | 3 si | — in R 24 = N 47 gleich gruppiert, meist 3 li 2 li | 3 li | oder 5 li | 3 li | ligiert; doch ist in N der T. nicht vollständig.

Nr. 14 in St. V Nr. 2: 3 li 2 li | 4 si | 3 li | — in R 17—18 = N 40—41 entstellt: 3 li |.

Nr. 15 in St. V Nr. 10: 3 li 2 li 2 li | — in der kurzen Motette R 40 = N 71, die etwas kürzer als das Melisma ist und deren Mot. refrainartigen Text hat, ganz entstellt.

Nr. 19 in St. V Nr. 34: 3 li 2 li 2 li | 4 si | — in N 52 fast stets in der gleichen Gruppierung, meist 3 li 4 li | 4 li | ligiert.

Nr. 21 in St. V Nr. 13a: 2 si | 4 li || 2 si | 3 li || — in R 31 = N 58 ganz entstellt; in R mit dem 17. Ton bereits abbrechend.

Bei den übrigen Motetten, deren Kompositionen anderweitig vollständig und korrekt überliefert sind, ergibt der Vergleich der Aufzeichnung der T.-Modi in R und N mit der korrekten Schreibung folgendes.

1) Nicht-modale T.-Bildung liegt vor in: N 1 (meist 3 li |; R 1 o. N.; in W_2: $\sigma\gamma$); N 95 (der T. fehlt; in W_2: $\sigma\gamma$); R 11 = N 34 (unregelmässige Gruppen; in W_2 und Mo: si); N 19 1. Durchführung (si mit unregelmässigem Anfang; in W_2: si); R 15 2. Durchführung ($\sigma\gamma$; in N 38 fehlt sie; sonst: si oder $\sigma\gamma$); N 65 (R 35 o. N.) und N 91 (unregelmässig; auch in W_2 unregelmässig); R 5 = N 5 (unregelmässig; in R mit dem 7. Ton der 2. Durchführung abbrechend; über W_2 vgl. oben S. 220).

2) Der Modus 3 li | ist korrekt aufgezeichnet in R 4 = N 4, N 6 (R 6 o. N.), N 7—8, R 7 = N 9, R* = N 14, N 15, N 16—18 und R 14 = N 37; inkorrekt nur in N 13 (unregelmässige Ligierung).

3) Ebenso ist der einfache zweithäufigste (in R und N besonders in der 3. Gruppe auftretende) T.-Modus 3 li | 2 si | bezw. 2 si | 3 li | in N 22, N 23, N 31 und R 9 = N 32 modal korrekt geschrieben; nur sind alle 4 T. in N unvollständig. — Und genau das Gleiche gilt vom Modus si | 3 li | in der 1. Durchführung von R 15 = N 38.

4) Der Modus si 3 li | lautet in N 12 meist (korrekt) 4 li | oder (inkorrekt) 2 li 2 li |.

5) Der 5tönige Modus 3 li 2 li | ist in N 74 und R 12—13 korrekt, sonst meist nur in 5tönigen Gruppen verschiedener Ligierung geschrieben (so in N 10, N 19 2. Durchführung und, hierin in der Aufzeichnung von R 12—13 differierend, in N 35—36), bei denen aber verhältnismässig selten sicher zu erkennen ist, dass der 1.,

Digitized by Google

nicht der 2. Modus gemeint ist. — Die Aufzeichnung des in der sonstigen Überlieferung zwischen 3 li 2 li | und 2 li 3 li | schwankenden T.-Modus von N 79—80 beschränkt sich in N auf die 2 Gruppen: 3 li 3 li | 3 li 2 li |.

6) Die 7 tönigen Modi 3 li 2 li 2 li | (in F = N 78) und 2 li 2 li 3 li | (in W_2 und Mo = N 2, in R 2 o. N.) sind meist als 7 tönige Gruppen geschrieben, ohne dass aber aus N die Entscheidung, ob 1. oder 2. Modus herrscht, zu treffen ist. — Der Modus 2 si | 3 li 2 li 2 li | (in Mo = N 87) ist in N stärker entstellt; vgl. oben. — Der in W_2 zwischen 2 li 2 li 3 li | und 3 li 2 li 2 li | schwankende Modus der 2. Durchführung von N 23 fehlt in N ganz.

7) Der 8 tönige Modus 2 li 2 li 4 li | (in Mo = N 45, in R 22 o. N.) erscheint in N als Gruppenbildung von 8, einmal 9 Tönen, deren rhythmische Gliederung aus N ebenfalls nicht zu erkennen ist.

Die Rhythmik der bisher nur aus R und N bekannten T. lasse ich hier noch unberücksichtigt.

Bezüglich der Erweiterung des T.-Repertoires, das die zahlreichen in R und N neuen Motetten W_2 und Mü A gegenüber mit sich bringen, ist besonders bemerkenswert, dass die neuen T. weitaus in der Mehrzahl dem Magnus Liber (die T. zu 82—83 aus M 16, 90 aus M 19 und die neuen T. der 2. und 5. Gruppe: zu °27—°†29 aus M 49, 66 aus M 37, †67 und †72 aus M 34) oder homogenen liturgischen Gesängen entnommen sind (die T. zu †39, 59 und 76 aus M 70*—72*). Unbekannt sind bisher die Quellen der T. zu °25, †56 und †63 (doch sind alle 3 lateinisch bezeichnet) und eventuell von hier fehlenden T. Auch die neuen französischen Motetten von R und N bieten somit in dieser Beziehung nichts prinzipiell Neues.

Für die Beantwortung der Frage, welche Stellung dem Motetten-Repertoire von R und N in der Entwicklung der französischen Motette anzuweisen ist, scheinen mir von den Resultaten der vorstehenden Untersuchungen besonders folgende von Bedeutung zu sein.

Die Feststellungen: 1) dass der Zusammenhang grosser Komplexe dieses Repertoires (besonders in Gruppe 1 und 3) mit dem älteren Motetten-Repertoire sehr eng, der mit dem jüngeren dagegen durchweg sehr unbedeutend ist; 2) dass die T., obwohl das Hauptinteresse des Sammlers von R und N die französischen Oberstimmen betraf und die Kopie der Tenores den Schreibern offensichtlich grosse Mühe machte, doch, so gut es ging, mitkopiert sind; 3) dass ein grosser Teil der hier neuen Motetten nicht selbstständig geschaffen ist, sondern St. V-Melismen als Quellen benutzt; 4) dass auch die hier neuen T. noch den gleichen Quellen wie die T. des ältesten französischen Repertoires entstammen — ergeben, dass das Repertoire von R und N in eine sehr frühe Zeit der Entwicklung der französischen Motette gehört. Andererseits glaube ich aus den Beobachtungen: 1) dass die hier neuen Werke in der grossen Mehrzahl singulär bleiben und später weder in der Originalgestalt weiter überliefert werden, noch den musikalischen Ausgangspunkt neuer Werke bilden; 2) dass der Sammler, der diese Motetten mit grossen Chansons- und Lais-Sammlungen in einer Handschrift vereinigt, ein auffällig starkes Interesse Mischformen wie den hier singulären Rondeau-

Digitized by Google

Motetten und den in den Haupt-Motettenhandschriften eine wesentlich geringere Rolle spielenden, nur aus Refrains bestehenden oder stark mit Refrains durchsetzten Motetten entgegenbringt, — schliessen zu können, dass dieses Repertoire von R und N (anders als die Repertoires von W_2 und Mü A) aber nur einen Nebenzweig der Entwicklung bildet.

XIII. Die Motetten-Sammlungen in Paris franç. 845 und Oxford Bodl. Douce 308 (D).

Der Beschreibung der Motettenfaszikel von R und N lasse ich zunächst die Beschreibung von 2 ebenfalls in Chansonniers eingefügten Motetten-Sammlungen folgen: die der kleinen Sammlung der im Codex *„Motet ente“* genannten, 1 st. ohne Tenores aufgezeichneten 15 + x Motetten in Paris franç. 845 und der grösseren, ebenfalls fast ausschliesslich aus „Motets entés“ bestehenden Motetten-Sammlung in D (64 Werke).

Während in den Motetten der Motettenfaszikel von R und N zwar auch, wie oben S. 298 betont, die Durchsetzung der Motetten mit Refrains auffällig stark ist, aber doch neben diesen Refrains verwendenden Motetten auch eine nicht geringe Zahl anders gebauter Texte steht, sind die Motettentexte in Paris 845 sämtlich und in D fast sämtlich als „Motets entés“[1]), als „aufgepfropfte Motetten“ gebaut: der Refrain spaltet sich in 2 Teile; der 1. Teil bildet den Anfang, der 2. den Schluss; zwischen hinein wird der neue Text „aufgepfropft“. In D bilden vereinzelt verschiedene Refrains den Anfang und Schluss des Textes; ferner scheint in D ganz vereinzelt (z. B. in D Nr. 6) nur am Schluss ein Refrain zu stehen. Vgl. die (vielfacher Erweiterung bedürfenden) Nachweise der Refrains in Raynaud's Recueil I passim und II, 141 ff. und von R. A. Meyer bei Stimming, Motette S. 141 ff. passim. Im folgenden sind lediglich die von Raynaud kursiv gedruckten oder sonst als Refrains nachgewiesenen Zeilen kursiv gedruckt; auch unter den übrigen machen mehrere den Eindruck von Refrains.

Die „Motets entés“ in Paris 845 sind wie die Chansons u. s. f. und Lais dieses Codex in Quadrat-Notation und nur 1 st. aufgezeichnet; Codex D überliefert seinen gesamten Inhalt ohne Melodien und ohne freie Räume für nachzutragende Melodien und gibt zu den Motetten ebenfalls die T. nicht an. Da jedoch eine Anzahl von Motettentexten in D anderweitig als Teile mehrstimmiger Motetten-Kompositionen vorkommen und nach der übereinstimmenden Terminologie aller Theoretiker die Motette stets eine mehrstimmige Form ist, ist wohl mit Sicherheit die musikalische Überlieferung aller „Motets entés“ in Paris 845 als unvollständig zu bezeichnen und

[1]) „Motes entes“ nennt u. a. Halle in: Li jus du pelerin (V. 91, ed. Rambeau; ed. Coussemaker, S. 418), „balades entées“ G. de Machaut (Prologue 5, V. 16; Oeuvres, ed. E. Hoepffner, 1, 1908, S. 6). Ist *entitur* bei Anon. IV (C. S. 1, 335: unus pes *entitur* in alio pede) eine entstellte Form des seltenen mittelalterlichen lateinischen Parallelworts *entare* (vgl. Ducange s. v.)?

Digitized by Google

ebenso bezüglich der Motettentexte in D anzunehmen, dass durchweg die vom Textschreiber fortgelassenen T.-Bezeichnungen zu ergänzen sind.

1. 15 + x „Motets entés“ in Paris franç. 845.

Der Codex Paris franç. 845, eine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (30 : 20,5 cm), einst Nr. 67 der Bibliothek Cangé, besteht in seinem gegenwärtigen, nicht ganz vollständigen Umfang aus 191 in 2 Kolumnen geteilten Blättern. Wie Raynaud u. a. citiere ich unter den verschiedenen Seitenzählungen die moderne Foliierung, die die Lücken nicht berücksichtigt und die in falscher Folge gebundenen Blätter der letzten Lage nach ihrer jetzigen (irrigen) Folge zählt. Zur Lit. vgl. Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 105 ff.; Raynaud, Bibl. 1, 94 ff. (Codex *Pb*[4]) und Rec. 2, S. XI, 62 ff. und 151 (Codex *Cg*); Schwan, Altfranz. Liederhandschr. S. 86 (Codex *N*); Gröber, Grundriss 2, 1, 945. Phototypisch edierte P. Aubry f. 140′ (Chansons) in: Les plus anc. mon. pl. 10 (1905).

Die Motetten folgen wie in R und N auch in Paris 845 gegen Ende des Codex, beginnen hier jedoch nicht mit einem Lagenanfang. Auf Ray. Bibl. Nr. 137 (A une fontaine; f. 183′b) und Nr. 1641 (Douce seson; f. 184a) folgt die Überschrift: „*Ci conmencent li motet ente*“ (f. 184b) und 15 Motetten, die den Rest von f. 184, f. 190 und 189 in Anspruch nehmen; auf der Seite stehen 11 Systeme; den Wortlaut der Anfänge gebe ich im folgenden nach der Handschrift. Der Schluss der f. 189′ Sy. 11 mit V. 6 abbrechenden Motette Nr. 15 (V. 7—10) fehlt mit dem folgenden Blatt; die Grösse der Lücke und die Zahl der hierdurch eventuell verlorenen weiteren Motetten ist unbekannt. Der Rest des Codex, dessen ursprüngliche Blattfolge: 186, 185, 191, 187 und 188 ist, enthält mit 1 st. Melodien:

1. f. 186: ein Fragment (Schluss eines Lais) beginnend: „en trenblant. Ne li os“, endend: „merci puisse trouver“ (im Cat. l. c. S. 110 und bei Raynaud fehlend);
2. f. 186b u. s. f.: „Li lais de la pastorele“ (Ray. Bibl. Nr. 1695; Mk.: Aubry, in: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts 1901 Nr. 24);
3. f. 185′b u. s. f.: „Li lais des Hermins“ (Ray. Bibl. Nr. 2060; Mk.: Aubry, ib. Nr. 27); Vgl. über diese 3 mit Philipp's *Ave gloriosa* melodisch gleichen Lais oben S. 259.
4. f. 187′a u. s. f.: „La note Martinet“ (Ray. Bibl. Nr. 474), formell der „Estampie“ ähnlich: durchkomponiert mit gleicher Schlussphrase aller Teile;
5. f. 188′b die Motette [826]: D'amor nuit et jor me lo (von Raynaud weder in der Bibl. noch im Rec. genannt; ebenso im Cat. l. c. fehlend). Der T. fehlt. = 2 st. Mo 6, 179 (T. Hodie).

Die Anfänge der 15 „Motets entés“ (vgl. Cat. l. c. S. 110 und Raynaud, Rec. II l. c.) lauten:

1. f. 184b. [1077] *Douce dame debonaire,* fin cuer amoros. = D Nr. 50.
2. f. 184′a. [1078] *He amors, morrai je?* qui l'a deservi?

Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit dem den Mot. [10] (vgl. unten D Nr. 18) umschliessenden Refrain und mit V. 4—5 des Tr. [9] auch musikalisch identisch.

Digitized by Google

3. ib. [1079] *Tres haute amor jolie* mi fet sospirer.
4. f. 184'b. [1080] *He dex, tant doucement* m'a pris bone amor.

Der Schlussvers ist mit dem Schlussvers von Nr. 14 nur textlich gleich.

5. f. 190a. [1081] *D'amors vient et de ma dame* ce qui si me tient jolis.
6. ib. [1082] *Mesd[isa]nz creveront*; et qui les fera crever? = D Nr. 28.

Der von V. 1, 8 und 15 gebildete Refrain kehrt u. a. am Schluss des in Mo (6, 198) leider ohne Noten überlieferten Mot. [268] wieder.

7. f. 190b. [1083] *Or ai ge trop demore* hors de la contree.
8. f. 190'a. [1084] *De vos vient li maus, amie,* qui m'a pres qu'ocis.
9. f. 190'b. [1085] *Aimi, li maus que j'ai* mi fet penser.
10. ib. [1086] *Quant plus sui loig de ma dame,* plus mi destraint fine amor.
11. f. 189a. [1087] *He dex, que ferai,* se cele ne m'aime.
12. f. 189b. [1088] *D'amors vient toute ma joie,* et li tres douz maus que j'ai.

Ob V. 1 mit dem vorletzten Vers von D Nr. 7 auch musikalisch identisch war, ist unbekannt.

13. ib. [1089] *He dex, je n'i puis durer* por cele que je tant aim. = D Nr. 44.
14. f. 189'a. [1090] *Amoreusement* languis par joie avoir.

Raynaud 2, 67 zieht irrig *languis* zum Refrain. Der den Mot. umschliessende Refrain ist mit dem das Tr. [9] umschliessenden Refrain auch musikalisch identisch; dagegen sind die Schlussverse von Nr. 4 und 14 nur textlich gleich.

15. f. 189'b. [1091] *Diex, la reverre je ja* la bele au cors gent. = D Nr. 9.

Der den Mot. umschliessende Refrain kehrt am Schluss des Tr. [282] wieder; da die 1. Verse auch musikalisch identisch sind, gilt das gleiche wohl auch von den Schlussversen; leider fehlt in Paris 845 der Schluss.

Über die folgende Lücke vgl. oben S. 306.

Anderweitig sind von diesen „Motets entés“ in gleicher Form bisher nur Nr. 1, 6, 13 und 15 in D nachweisbar; die übrigen 11 sind hier singulär. Auch die Verwendung der Refrains mit den gleichen Melodien war bisher nur in wenigen Fällen sicher festzustellen.

2. 64 Motettentexte (fast ausschliesslich „Motets entés“) in D.

Die am Anfang des 14. Jahrhunderts in lothringischem Dialekt geschriebene Pergamenthandschrift Oxford Bodl. Douce 308, die nach alter, die leeren Blätter mitzählender Foliierung aus 297, nach neuer aus 283 in 2 Kolumnen geteilten Blättern besteht, enthält f. 147—262 (alt) einen umfangreichen, auch wegen seiner zahlreichen Unica geschichtlich sehr wichtigen Chansonnier, dessen 7 bezw. 8 Gruppen nach Formen angeordnet sind. Leider ist der Codex nur als Texthandschrift angelegt.

Ein 1. Corpus bilden Gruppe 1—6: 1. f. 152a—178'a: 92 „Grans chans“ (von den 93 in Raynaud's Bibl. 1, 40 ff. ist Nr. 8, die Fortsetzung von Nr. 7, als selbstständiges Lied zu streichen); 2. f. 179a—185'a: 19 „Estampies“; 3. f. 186a—203'b: 36 „Jeus partis“; f. 204 und 205 sind frei; 4. f. 206a—219'a: 57 „Pastorelles“;

Digitized by Google

f. 220 und 221 sind frei; 5. f. 222a—248'b: 188 „Balletes"; f. 249 und 250 sind frei; 6. f. 251a—253'b, x x (2 Blätter fehlen hier), 254a—256'a: 22 „Sottes chansons contre amours"; voran geht f. 147a—150'a ein Verzeichnis der Textanfänge dieser 6 Gruppen; f. 150'b und f. 151 sind frei. Während dieses Register und die ersten 6 Gruppen stets mit neuen Seiten beginnen, folgen ohne Überschrift und ohne Register f. 256'a—262a (f. 258 ist dabei irrig doppelt gezählt) 101 weitere Texte, von denen Nr. 1—63 und 97 Motettentexte, fast ausschliesslich „Motets entés", und die übrigen Rondeaux sind.

Den Inhalt des Codex von f. 147 an bis zum Schluss der 6. Gruppe gab G. Steffens in Herrig's Archiv Bd. 97—99 und 104 (1896 f. und 1900) in diplomatischem Abdruck heraus. Die letzten 101 Texte überging er (l. c. 104, S. 345), da sie bereits 1881—83 in Raynaud's Recueil (I passim; II, S. 1 ff., vgl. S. VIII f. und S. 141 ff.) vollständig (nur ohne vollständige Angabe der orthographischen Varianten in D bei den auch in Mo vorkommenden Texten) abgedruckt waren. Ein Faksimile von f. 206 edierte Steffens l. c. 99, zu S. 80. Zur Lit. vgl. ferner P. Meyer, Doc. man. (vgl. den Titel oben S. 251) S. 150 ff. und 209 ff.; Raynaud, Bibl. 1, 40 ff. (Codex *O*); Schwan, Liederhandschr. S. 194 ff. (Codex *I*); Gröber, Grundriss 2, 1, 944 f.; Summary Cat. of Western Mss. in the Bodl. Libr. of Oxf., 8°, 4 (1897), S. 588 f., Nr. 21882 (mit der Grössenangabe $11^1/_4 : 7^3/_4$ in.). Als Bezeichnung des Codex behalte ich die in Raynaud's Rec. eingeführte: *D* bei.

Während eine Altersbestimmung der „Motets entés" in Paris 845 vorläufig noch nicht möglich erscheint, da sie hier nur 1 st. aufgezeichnet wurden und teils singulär, teils nur hier und in D überliefert sind, ist bezüglich der Zusammensetzung des Motetten-Repertoires von D sicher, dass hier Werke aus den verschiedensten Entwicklungsstadien der Motette vereinigt sind. So gehen mehrere Melodien auf Notre Dame- und St. V-Melismen zurück; eine Reihe von Texten gehört dem ältesten französischen Motetten-Repertoire an; bei mehreren ist die anderweitige älteste Überlieferung erst das alte Corpus von Mo; endlich ist es auch möglich, dass andere noch jünger sind, da die Abfassungszeit der Sammlung des Chansonnier D, in dem z. B. unter den „Grans chans" 9 Chansons des späten, erst in der Epoche von Mo 7 schaffenden Adam de la Halle sich befinden, jüngeren Datums zu sein scheint. Da es jedoch an bestimmten Anhaltspunkten dafür fehlt, dass hier neben einer grösseren Zahl nachweislich alter auch so späte Motetten mitüberliefert sind, und um diese 2. „Motets entés"-Sammlung von den in Quadrat-Notation geschriebenen „Motets entés" in Paris 845 nicht zu trennen, ordne ich D an dieser Stelle ein.

Da ich für D nur auf die Literatur darüber angewiesen bin, gebe ich die Seitenzahlen und den Wortlaut der Anfänge nach Raynaud, für Nr. 2, 14 und 18 mit Benutzung von Stimming, Motette. Die (von Raynaud nicht immer verzeichneten) Details der Orthographie in D bleiben bei den 12 auch in Mo wiederkehrenden Texten bisweilen zweifelhaft. Die Seitenzahlen, die Raynaud im Recueil nach der neuen Foliierung citiert (f. 243 ff.), gebe ich conform mit der gebräuchlicheren Citierung der älteren Foliierung des Codex nach dieser. Die Angabe: Refrain (ohne weiteren Zusatz) im folgenden bezieht sich stets auf den den Text in D umschliessenden Refrain.

Digitized by Google

1. **f. 256'.** [722] *Trop suix joliete doucette plaisans* bele pucelete. [T. Aptatur, aus O 46*].

= Mot. der 4 st. Tripelmotette [720 ff.] Mo 2, 34; der 3 st. Dpm. [721 f.] *Ψ* Nr. 2; Ba Nr. 49 (überall mit dem Anfang *Je sui* und weiteren Var. in der Fortsetzung). Stimming S. 38 übersieht die Überlieferung in D. — μ. — Über Refrainbeziehungen vgl. unten bei Mo.

2. [397] Trop longement m'a failli ma dame d'avoir merci. [T. Pro patribus Nr. 3, aus M 30].

Qu. F Nr. 150. — = Mot. der 3 st. Dpm. [396 f.] W_2 3, 6; Mo 5, 89; Cl Nr. 20—21; *Ψ* Nr. 5; Ba Nr. 89; 2 st. R Nr. 4; N Nr. 4. Über Text-Var. des Anfangs und die lateinischen Contrafacta [398 ff.] vgl. oben S. 199. — μ.

3. [1092] *Navreis suix pres dou cuer san plaie* dont li fers est moult bien agueis. Der Refrain umschliesst auch den Mot. [460].

4. [651] L'autrier joer m'en alai par un destor. [T. Flos filius ejus Nr. 3, aus O 16].

Qu. 3 st. F f. 11. — = Mot. der 3 st. Dpm. [650 f.] W_2 3, 13; R Nr. 12—13; N Nr. 35—36; der 4 st. Tripelmotette [650 ff.] Mo 2, 21; Cl Nr. 31—33; 2 st. Ca Nr. 12. Uber die lateinischen Texte [647 ff.] und [653 f.] und eine musikalische Refrainverwendung des Schlusses vgl. oben S. 200 f. — μ.

5. [1093] *Ceu ke plus m'agree* mi font aloignier.

6. [91] Bone compaignie, quant ele est bien privee. [T. Manere, aus M 5].

= Mot. der 4 st. Tripelmotette [89 ff.] Mo 2, 33; Bes Nr. 53. Identisch [92 ff.]; vgl. unten bei Mo. — μ.

7. **f. 257.** [1094] *Antre Soixons et Paris* chivachai l'autrier a mon grei.

Vgl. die Bemerkung oben S. 307 zu Paris 845 Nr. 12.

8. [1095] *Jolietement m'an voix* hors de cest pays.

9. [1091] *Biaus deus, revairai je jai* la belle a cors gent.

= Paris 845 Nr. 15. Über den Refrain vgl. oben S. 307.

10. [1096] *Je cuidai mes maiz celler* et soustenir et andureir; a nunlz.

Den Refrain citiert Anon. IV (C. S. 1, 357); in etwas kürzerer Fassung umschliesst er musikalisch analog auch den Mot. [152]; vgl. oben S. 207 f. zu W_2 4, 9.

11. [1097] *E deus, ja l'ain je plus ke je ne suel,* ma dame cui je requier et prie.

12. [1098] *Est il jors? Nenil ancores;* vos lou hasteis trop.

13. [1099] *L'abe c'apeirt au jor,* ki la nuit depairt.

14. (f. 257 oder 257'?) [480] *Dieus, je ne puis la nuit dormir,* qu'ades oi. [T. Et vide u. s. w., aus M 37].

Qu. 3 st. St. V Nr. 1 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = Mot. der 3 st. Dpm. [479 f.] W_2 3, 15; Ba Nr. 28; der 4 st. Tripelmotette [479 ff.] Mo 2, 29. — μ. — Dass es ein Motet enté ist, zeigte R. A. Meyer l. c. S. 151.

15. **f. 257'.** [579] *Sor tous les mals est li malz d'amors* mes morteis anemins. [T. Leluya].

= 2 st. W_2 4, 74. Identisch [580 f.]; vgl. oben S. 216. — μ.

16. [1100] *Osteis lou moi, l'anelet dou doi!* avoir pas vilains ne me doit.

Der Refrain schliesst auch Str. 1 der Pastourelle: En une praele (Ray. Bibl. Nr. 607).

Digitized by Google

17. [1101] *Onkes mais n'o a mon greit* amors an tout mon vivant.

18. [10] *Ea amours, morai je* pour celi ou j'ai trestout mon eage. [T. Omnes, aus M 1].
= Mot. der 3 st. Dpm. [9 f.] Mo 5, 76; Ba Nr. 43; V f. 114. — μ. — Der Refrain bildet auch den den Mot. [1078] (vgl. oben Paris 845 Nr. 2) umschliessenden Refrain und, mit diesem musikalisch identisch, V. 4—5 des Tr. [9]. Über weitere Refrain-Beziehungen vgl. unten bei Mo.

19. [544] Amors qui tant m'a greve et por meri. [T. Et super Nr. 2, aus M 66*].
Qu. St. V Nr. 25 (Et in fines Nr. 2) ohne den Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. W_2 4, 23; 3 st. Dpm. [544 f.] Mo 5, 124. Identisch [546]; vgl. oben S. 210. — μ.

20. [792] Merci de qui j'atendoie secors et aie. [T. Fiat Nr. 2].
Qu. St. V Nr. 18 mit dem Mot.-Anfang in mg. — = 2 st. W_2 4, 57; N Nr. 81; Mo 6, 192. Identisch [793]; vgl. oben S. 214. — μ.

21. [477] Biaus cuers desirres et dous, je sui mais si au desous. [T. Audi filia, aus M 37]. = 2 st. Mo 6, 224.

22. **f. 258.** [100] *Quant li noviaus tans repaire,* c'oxillons tout a un cri. [T. Surge et illumina, aus M 9].
Qu. F Nr. 59—60. — = 2 st. W_2 4, 68.

23. [570] Ne puet faillir a honour fins cuers qui bien amera. [T. Descendentibus, aus M 74*].
= Mot. der 3 st. Dpm. [569 f.] Mo 5, 77 und 144; Ba Nr. 70. Ray., Rec. 1, 303 und Stimming, S. 61 f. übersehen die Überlieferung des Textes in D (vgl. Ray., Rec. 2, 142). — μ. — Nach R. A. Meyer l. c. S. 143 und 161 ist der Text vielleicht ein Cento.

24. [1102] *C'est la jus c'on dist an lai praielle,* Marion et Robeson.
= Paris franç. 12786 Nr. 3 (f. 76), wo nach Raynaud nur noch der Schluss lesbar ist.

25. [1103] *Deus, con si ait biaus bois!* li roisignors i chante.

26. [1104] *La belle ou j'ai mon cuer mis* m'ait si doucement sospris.

27. [1105] *Dont vient li malz d'ameir* dont chascuns se plaint?
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 32. Ferner sind V. 8, V. 10 und die Schlussverse von Nr. 29 und 35 gleich.

28. [1082] *Mesdixans creveront;* et ki les ferait creveir?
= Paris 845 Nr. 6. Über den Refrain vgl. oben S. 307.

29. **f. 258'.** [1106] *Bel jueir fait a s'amie* ki antre ces brais.
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 35. Vgl. ferner zu Nr. 27.

30. [271] En non diu, c'est la rage que li maus d'amors me tient cil. [T. Ferens pondera, aus M 22].
= 2 st. W_2 4, 32; Mo 6, 183; 1 st. als Chanson des Moines de St. Denis in R f. 168 und N f. 61' (Ray. Bibl. Nr. 33).

31. [1107] *Dieus, por coi la regardai,* ke si m'ait navrei parfont?
Mit Nr. 36 ist nur V. 1 identisch.

32. [1108] *Dont vient li malz d'ameir* ke tant m'avrait greveit.
= unten Nr. 51. — Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 27.

Digitized by Google

33. [1109] *Apreneis d'amoretes,* se voleis avoir l'onor.
34. [1110] *Dieus, comant vait* qui son cuer n'ait.
35. [1111] *Biaus joeir fait a s'amie,* mais j'en suis si meschans.
Der gleiche Refrain umschliesst Nr. 29. Vgl. ferner zu Nr. 27.
36. [1112] *Dieus, por quoi la regardai?* ne la puis entroblier.
Der Refrain umschliesst auch den Mot. [285] und bildet, damit musikalisch identisch, V. 27—28 des Tr. [787]; mit D Nr. 31 ist nur V. 1 identisch.
37. [1113] *Fi, je vous ameroie:* fol m'aves trovei.
38. **f. 258**[bis]. [1114] *Faites joie, meneis joie* qui d'ameir aveis talent.
39. [1115] *Fui te gaite, fai me voie,* por deu ne me nusies mie.
Der Refrain kehrt in Halle's Tr. [33] V. 26—27 wieder.
40. [1116] *Je n'i os aleir* lai ou ma dame est.
V. 1 des Refrains kommt mit anderer Fortsetzung mehrfach vor: am Ende des Mot. [12], das Tr. [554] umschliessend und Tr. [288] V. 5 ff.
41. [1117] *Je l'avrai ou g'i morrai;* lais, pour quoi onques la vi.
42. [1118] *Je n'ai pas oublieit amors;* por ceu se ma dame me heit.
Ähnlich dem Refrain beginnt der Mot. [54].
43. [1119] *An an an diex, amors mi tiennent;* joie en ai.
Der Refrain bildet auch den Schluss des Tr. [226] und, damit musikalisch identisch, Tr. [335] V. 37 f.; textlich ähnlich, aber musikalisch abweichend ist Tr. [538] V. 30 und der den Mot. [171] umschliessende Refrain.
44. [1089] *He diex, je n'i puis durer* pour celle cui je tant ain. = Paris 845 Nr. 13.
45. [1120] *Li dous rigars de la belle* souprist ci mon cuer, cant la vi.
V. 1 bildet mit anderen Fortsetzungen den Schluss des Mot. [147] und des Tr. [25].
46. **f. 258**[bis']. [1121] *Par si vait lai mignotixe*; por dieu n'atouchiez a mi.
Der Refrain bildet auch den Schluss des Tr. [17] und von Halle's Mot. [34].
47. [1122] *He amorettes,* trop mi destraigniez.
Der Refrain bildet auch den Schluss des Mot. [605], ferner, damit musikalisch identisch, Abschnitt 4 des T. zu [880 f.] und wird ebenso im Renart Nouvel Ha f. 166 citiert.
48. [1123] *J'atendrai en boin espoir* dou tout en tout vo(s) voloir.
49. [1124] *Trop suis jonette, maris,* por vos; trop fut anfantis.
50. [1077] *Douce dame debonaire,* fins cuers amerous. = Paris 845 Nr. 1.
51. [1108] *Dont vient li malz d'ameir* qui trop m'avrait greveit. = oben Nr. 32.
52. [167] J'ai trove qui me veut amer: s'amerai. [T. In seculum, aus M 13].
= 2 st. Mo 6, 197.
53. [1125] *Se sont amorettes ki me tiennent ci*; pres dou cuer moult grant piece ait.
Der Refrain umschliesst auch den Mot. [32].
54. **f. 259**. [1126] *Vous ireis les boix, amie,* soulette, sans compaignon.
55. [1127] *Dieus, je n'oz por les felons* alleir on païs.
56. [1128] *Je merci amors bonement* de ceu que mon griez torment.

Digitized by Google

57. [1129] *Je ne serai plus amiette* Robin, car il ne lou desert.
Dem Refrain ist der Refrain des Rondeaus Paris frç. 12786 Nr. 11 ähnlich,

58. [1130] *J'ai mins mes eus en esgairt* por ma douce amie.
Der Refrain bildet auch den Refrain des Rondeaus D Nr. 68.

59. [1131] *Dieus, com dous roissignolet* et com cortois mesaigier.

60. [1132] *Fauce amour, je vos doing congie* ke g'i truix bien l'oquixon.
Der Refrain wird im Renart Nouvel Ha f. 166 citiert.

61. [1133] *An la tour m'an rirai,* car je lo covant.

62. [1134] Je soloie estre jolis et joie mener.

63. **f. 259'**. [1135] *Amours qui ait sor toz amans poissance,* m'ait mis en cuer une douce mambrance.

Es folgen f. 259'—f. 262 37 Rondeaux (Nr. 64—96 und 98—101). Ob auch zu ihnen Tenores zu ergänzen sind und damit ihre musikalische Form der der wenigen derartigen Motetten in R und N gleich war, ob sie nur 1st. komponiert waren oder ob sie, wenn mehrstimmig komponiert, musikalisch Conductus-Form hatten wie z. B. Halle's Rondeaux, ist unbekannt; mir scheint in Anbetracht ihrer grossen Zahl, wenn sie überhaupt mehrstimmig komponiert waren, das letztere wahrscheinlicher. So nehme ich von ihrer Aufzählung hier Abstand.

E. Stengel (Zeitschr. für franz. Sprache und Lit. 32, 2, 1908, S. 33) fasst die beiden Texte Nr. 93 (J'ai ameit et amerai) und 94 (J'ai ameit, plus n'amerai), die gleichen Versbau und gleiche Reime haben und in engen textlichen Beziehungen zu einander stehen, wohl mit Recht als zusammengehörig und gleichzeitig gesungen auf; nur möchte ich, da, wie erwähnt, mir die Annahme, die zahlreichen Rondeaux in D seien in Motettenform komponiert gewesen, sehr unwahrscheinlich erscheint, Stengel's Bezeichnung: „die beiden Oberstimmen eines einzigen Motetts" in: „Doppelrondeau" verändern und eine nicht auf einen Motetten-T. gebaute musikalische Form als Kompositionsform des Doppelstücks vermuten, wie solche „Doppelrondeaux" zwar aus dem 13. Jahrhundert noch nicht, mehrfach aber aus dem 14. nachzuweisen sind (vgl. z. B. Sammelb. 6, 612 und 618). Auch Nr. 95 (Tres douce dame, aiez de moi merci) und 96 (Po me mervaille se face m'ait faillit) zeigen gleichen Bau und gleiche Reime.

Ausser Nr. 68 (vgl. oben D Nr. 58) scheint kein Text in näheren Beziehungen zu sonst in Motettenform nachweisbaren Kompositionen zu stehen; soweit bisher bekannt, sind alle bis auf Nr. 81 (E mesdixans, dieus vos puixe honir) und 84 (Amors ne m'ont pas guerpi), die auch in Paris franç. 12786 Nr. 17 und 23 überliefert sind, in D Unica.

Die Reihe der Rondeau-Texte unterbricht nur:

97. **f. 261'**. [1136] *Dame, se vos voleis m'amour,* je voil estre de vos ameiz; ein Text, der die Form des Motet enté mit der Modifikation hat, dass V. 1 als vorletzter Vers wiederkehrt und somit der ganze Refrain den Schluss bildet.

Die Gesamtzahl der als Motettentexte nachweisbaren oder wahrscheinlich so aufzufassenden Texte in D ist mithin 63 (Nr. 1—63, wobei 32 und 51 identisch sind,

Digitized by Google

und Nr. 97). Mehrfach kommt dabei der Fall vor, dass der gleiche Refrain verschiedenen „Motets entés“ als Anfang und Schluss dient. In D selbst findet dies Verhältnis statt zwischen Nr. 27 und 32 und zwischen Nr. 29 und 35, deren Refrains identisch sind, und zwischen Nr. 31 und 36, deren Refrain in der 1. Hälfte gleich, in der 2. ähnlich ist. Über weitere textlich selbstständige, von auch hier vorkommenden Refrains umschlossene „Motets entés“ anderer Handschriften vgl. die Nachweise oben zu Nr. 3, 10, 18, 36 und 53; über sonstige Refrainbeziehungen vgl. die Bemerkungen zu Nr. 1, 4, 7, 9, 16, 27—29, 31, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 45—47, 57, 58 und 60.

Die Texte Nr. 3, 5, 7—13, 16, 17, 24—29, 31—51, 53—63 und 97 kommen in sonstigen Motettenhandschriften musikalisch in Motettenform nicht vor; Nr. 9, 28, 44 und 50 stehen auch in Paris frç. 845 (ebenfalls ohne T.), Nr. 24 auch in Paris frç. 12786; die übrigen 44 Texte sind hier singulär. Es ist bemerkenswert, dass von den aus anderen Handschriften in der vollen Motetten-Komposition bekannten 14 Werken (Nr. 1, 2, 4, 6, 14, 15, 18—23, 30 und 52) 13 in der ersten Hälfte der Sammlung D stehen, dass also, wie in R und N, auch hier die dem Haupt-Motettenrepertoire angehörenden Werke sich am Anfang der Sammlung finden, und dass die Originalform der ersten 5 die der Dpm. ist.

Auf Notre Dame-Melismen gehen Nr. 2, 4 und 22, auf St. V-Melismen die benachbarten Nr. 14, 19 und 20 zurück. W_2 überliefert bereits 8 dieser Werke (Nr. 2, 4 und 14 als Dpm.; Nr. 15, 19, 20, 22 und 30 in 2st. Form); N im Motettenfaszikel Nr. 2, 4 und 20, im Chansonnier Nr. 30 (analog R: Nr. 2, 4 und 30); Mo nimmt 12 auf (2st.: Nr. 20, 21, 30 und 52; 3st.: Nr. 2, 18, 19 und 23; 4st.: Nr. 1, 4, 6 und 14). Die weitere Überlieferung einzelner Stücke vgl. oben.

Nach Steffens (l. c. 104, 345) schliessen die Rondeaux f. 262a; nach Brakelmann (Herrig's Archiv 42, S. 50) folgt auf diesem Blatt ein Fragment von „Li prophetie Sibile“ und f. 263: „Le Tournoiement Antechrist“ von Huon de Meri.

Ausserhalb der Motettensammlung überliefert D **f. 219b** als Pastorelle Nr. 56 den Mot.-Text [657] E bergiers, si grant anvie (Qu. St. V Nr. 28 mit diesem Anfang in mg.; 3st. angelegt W_2 3, 16; 3st. [657f.] Mo 5, 145; Ba Nr. 41; 4st. [657ff.] Mo 2, 22; Cl Nr. 81—83; identisch [660] O vere 2st. W_2 2, 45. — μ).

XIV. Das Fragment München, Musik. Fragmente E III 230—231 (84—85), früher in München lat. 16443 (Mü B).

Beim Durchmustern der in Kästen aufbewahrten Bruchstücke und einzelnen Blätter der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, die z. T. aus anderen Handschriften, denen sie zum Einband oder als Vorblätter dienten, stammen und deren erste systematische Ordnung W. Meyer anlegte (W. Meyer, Fragmenta Burana S. 3), fand ich im Kasten E der musikalischen Fragmente im Convolut III zwei in der Literatur

Digitized by Google

bisher nicht genannte Doppelblätter einer Conductus- und Motetten-Handschrift des 13.—14. Jahrhundert, als Fragmente zuerst 84 und 85, später 230 und 231 numeriert, die zum Binden des aus St. Zeno bei Reichenhall stammenden Codex München lat. 16443 s. XV (H. de Perching, Collecta super canonem missae) benutzt waren. W. Meyer legte eine kurze Beschreibung ihres Inhalts mit Literatur-Nachweisen bei.

Wie die nicht-foliierten Blätter ursprünglich folgten, ist nicht festzustellen. Die hier erhaltenen Texte sind sämtlich lateinisch. Die Notenschrift ist eine sehr nachlässige Quadrat-Notation, die neben sonstigen Mängeln die in systematischen Motetten-Handschriften sonst nie vorkommende Eigentümlichkeit hat, innerhalb der Zeilen nach dem Schluss jedes Worts Wortschlussstriche in die Notierung zu setzen. Waren derartige senkrechte Striche bei der Aufzeichnung 1st. Melodien oder als Silbenstriche in melismatischen modal geschriebenen Tenores und den melismatischen Oberstimmen dazu (vgl. oben S. 49) vielfach gebräuchlich und nützlich, so wirken sie in der Aufzeichnung der streng mensuriert zu singenden Motetten sehr verwirrend, da sie hier ganz überflüssiger Weise eine 3. Bedeutung des Strichs neben die in der Quadrat-Notation sonst nur übliche 2fache Verwendung des Strichs als Pausenstrich und als Schlussstrich kleinerer oder grösserer musikalischer Perioden einführen.

Die jetzige Höhe der Blätter beträgt ca. 21 cm. Die Breite der 4 Blätter ist verschieden: $15^1/_2$, 13, $13^1/_2$ und $12^1/_2$ cm; beim 2. und 4. Blatt ist durch das seitliche Beschneiden der Blätter auch der Text und die Musik verstümmelt. Auf der Seite stehen 7 Systeme. Die in W. Meyer's und in der folgenden Beschreibung an die Spitze gestellte Seite ist in Langzeilen beschrieben. Alle übrigen Seiten sind in 2 Kolumnen geteilt, wobei in der für Dpm. in den Mensuralhandschriften vielfach gebräuchlichen Anordnung Tr. und Mot. in 2 Kolumnen neben einander stehen; nur bei Nr. 3 setzt sich der in der linken Kolumne beginnende Text in der rechten fort. Für den T., der zu unterst der Seiten oder am Schluss der Dpm. aufgezeichnet ist oder aufgezeichnet werden sollte, ist teils die Kolumnenteilung beibehalten, teils eine Langzeile durchgezogen.

Die Initialen des Mot. Nr. 2 und der Tr. Nr. 4, 5 und 7 sind blau, die des Tr. Nr. 2 und der Mot. Nr. 4, 5 und 7 rot. Ebenso wechseln die Farben bei den beiden Initialen O in Nr. 1, deren 1. rot und 2. blau ist. Die Initiale von Nr. 3 ist rot.

1. Doppelblatt I, Nr. 230, 1. Blatt recto Sy. 1—4: „rina Ob cujus gratum festum nostrumque reatum Omnes sine termino benedicamus do."

Noten und Text des Schlusses *mino* sind ausradiert. W. Meyer ergänzt das 1. Wort in: Catharina. Sy. 5 und 7 sind frei; Sy. 6 enthält einen späteren Neumeneintrag ohne Text. Da die Melodie stellenweise sehr melismatisch ist, ist es wohl keine Motette, sondern ein in Conductusform komponierter Benedicamus-Tropus auf die hl. Katharina. Der Anfang ist mir nicht bekannt.

2. Dasselbe verso Sy. 1—6: Tr. [640] Tamquam agnus ductus und Mot. [636] Tamquam suscipit vellus. Sy. 7: T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Tanquam (aus O 2) Nr. 1: meist 3 li | 2 li 3 li |.

Qu. F f. 10′ (2st., aber 3st. angelegt). — = 3st. Dpm. Ba Nr. 88; 2st. W_2 2, 17. Über die identischen und erweiterten Formen mit den Texten [636ff.] (W_2 3, 12;

Digitized by Google

Mo 2, 31; Cl Nr. 12—13) und den wechselnden T.-Modus vgl. oben S. 200 und 61. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht das Tr. mit *psallite plausus,* der Mot. mit *decipit dum* ab. Unten auf der Seite ist 2 mal „passio domini" zugefügt.

3. Doppelblatt I, 2. Blatt recto a Sy. 1—6; b Sy. 1—6 (vgl. oben S. 314): [1037] Parens nostri humani generis gustando.

Das System b 6: „de lumine Christus et qui regnat sine f" bildet mit der Ergänzung: „fine" wohl den Schluss des Textes. Sy. 7 enthält 3 Gruppen 3 li | (*D D E* | *F E D* | *E D C* |); der Rest ist frei. Ich bezweifele, dass das ein richtiger T.-Anfang ist. Der Text Parens ist sonst unbekannt und die musikalische Form des Ganzen nicht sicher erkennbar. Hatte Parens Motettenform, so war diese entweder 2 st., oder, falls mit der Verso-Seite des ursprünglich vorhergehenden Blattes ein dazu gehöriges Tr., dessen Aufzeichnung dann von der sonstigen Anordnung abweichend gewesen wäre, verloren ging, die der Dpm. und der richtige T. würde wie bei mehreren folgenden Motetten fehlen.

4. Dasselbe verso Sy. 1—6: Tr. [709] Hac in die dulce melos und Mot. (710] Spes vite miseris. Sy. 7: T. unbezeichnet; zu ergänzen ist Cumque u. s. f. (W von O 31): meist 4 li |.

= [709] 2 st. Lo C Nr. 11. Mit [709] ist identisch [707] Mau batu 2 st. W_2 4, 12; mit Tr. [708] (entsprechend [710]) He diex 3 st. Dpm. Mo 5, 92; Cl Nr. 52—53; Ba Nr. 63; Bes Nr. 37; Tu Nr. 31. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht [709] mit *tuos tuere,* der hier singuläre Text [710] mit *pocior es* ab. Unten auf der Seite ist mit schwarzer Tinte als T.-Bezeichnung: Cumque zugefügt.

5. Doppelblatt II, Nr. 231, 1. Blatt recto Sy. 1—6 und Fortsetzung verso Sy. 1—6: Tr. [276] Arbor nobilis super alias venerabilis und Mot. [274] Crux forma penitencie. Recto und verso Sy. 7 blieb für den T., der fehlt, frei; zu ergänzen ist Sustinere oder Portare (aus M 22): [a. 3 li |; b. 3 li | 2 si |].

Identisch 3 st. Dpm. mit Tr. [275] Au doz Mo 3, 41; Cl Nr. 25; mit Tr. [277] Cruci domini Ba Nr. 19; unbekannt mit welchem Tr. Bes Nr. 13a; 2 st. [277] Lo C Nr. 13; [277] cit. in Doc. VI (Hist. 276). — Mk.: Ba. — In Mü B sind beide Texte vollständig; der Text [276] ist hier singulär.

6. Doppelblatt II, 2. Blatt recto Sy. 1—6 und Fortsetzung verso Sy. 1—2: Tr. [633] .... ni nubit numini und Mot. [632] .... gracia prestans d[ucem] cecis. Recto Sy. 7: T. Et Jherusalem (rot bezeichnet; aus O 1) Nr. 2: $\sigma\gamma$; verso Sy. 3 ist frei.

Text [632] beginnt: Gaude Syon filia; der Anfang von [633] ist unbekannt. — Qu. (T. und Tr.-Stimme von Mü B) F f. 65; F Nr. 1; W_2 f. 47. — = 2 st. F 2, 35 (T. und Tr.-Stimme von Mü B mit Text [632]). — Text und Mk.: vgl. oben S. 116. — Ein quer auf dem linken Rand der Recto-Seite zugesetzter Eintrag ist ohne Beziehung zur Motette.

7. Dasselbe verso Sy. 4—6: Tr. [392] Psallat vox ec[c]lesie und Mot. [391] Ave plena gracie. Sy. 7 blieb für den T., der fehlt, frei; zu ergänzen ist Johanne (aus M 29): [$\sigma\gamma$].

= 2 st. W_2 2, 50; 2 st. cit. von Franco (C. S. 1, 132). Identisch [388] La bele

Digitized by Google

en 2st. W_2 4, 54; mit Tr. [389] La bele estoile 3st. Dpm. Ba Nr. 55; Mo 8, 345; mit Qua. [390] Celui 4st. Mo 2, 20. — Mk.: Ba. — In Mü B bricht das hier singuläre Tr. mit *cantica leticie,* der Mot. mit *maris previa* ab.

Die Zusammensetzung dieses kleinen, aber, wie mir scheint, für die Geschichte der Motette wichtigen Fragments ist also folgende: Nr. 1 ist ein Conductus; Nr. 3 ist entweder eine sonst unbekannte Stimme einer Motetten-Komposition mit unbekannter Stimmenzahl oder ebenfalls ein Conductus; die übrigen 5 sind eine bis auf den fehlenden T. vollständig und 4 hier nur fragmentarisch erhaltene lateinische Dpm.

Nr. 2 und 6 gehen auf Notre Dame-Melismen als Quellen zurück. Bei Nr. 2 ist wohl die Form der Dpm. die originale Motettenform und der lateinische Mot.-Text original, der lateinische Tr.-Text wohl sekundär. Nr. 6 erweitert eine alte lateinische Motette zu einer hier singulären lateinischen Dpm.-Form. Dem Repertoire von W_2 gehören ferner Nr. 4 und 7 an, deren Originalformen anscheinend 2st. französische Motetten sind. Bei Nr. 7 überliefert zum Mot. bereits W_2 ein lateinisches Contrafactum, mit dem hier ein singuläres lateinisches Tr. vereinigt ist, entsprechend der Erweiterung der ursprünglich nur 2st. Motette zur Dpm. und Tripelmotette im französischen Repertoire. Bei Nr. 4 ist die Verwendung im lateinischen Repertoire hier neu; im übrigen ist das Verhältnis zu der sehr verbreiteten französischen Dpm., die aus der 2st. Motette in W_2 entstand, das gleiche. Die verbreitete Komposition von Nr. 5 endlich kommt sonst zuerst im alten Corpus von Mo vor; mit dem gleichen lateinischen Mot.-Text verbinden sich in den verschiedenen Handschriften zur gleichen Tr.-Komposition 3 verschiedene Tr.-Texte; welcher von ihnen der älteste ist, kann ich noch nicht sicher entscheiden.

Von den Mot.-Texten sind also originale Texte nur die Texte Nr. 2, 5 und 6 und Contrafacta Nr. 4 und 7. Von den Tr.-Texten sehe ich Nr. 2, 4 und 7 mit grösserer Sicherheit und Nr. 5 vermutungsweise als Contrafacta an; vielleicht bildet auch das Tr. von Nr. 6, das Tr. des einzigen Werks, das in Dpm.-Form nur aus Mü B bekannt ist, keine Ausnahme, wenn auch die Überlieferung bisher hier keine Handhabe zur Annahme der Entstehung dieses Tr. als Contrafactum bietet. So spielen in den lateinischen Dpm. des Fragments Mü B die Contrafacta eine ausserordentlich grosse Rolle und der Inhalt des Fragments stellt sich vor allem als eine Rückwirkung der Form der französischen Dpm. auf die lateinische Dpm. dar, wie sie in grösstem Umfang dann besonders die mensural aufgezeichneten Sammlungen lateinischer Dpm. in Mo 4, Ba und Da zeigen.

Leider ist das erhaltene Fragment zu klein, um seine geschichtliche Stellung innerhalb der Entwicklung der lateinischen Dpm. mit Sicherheit bestimmen zu können; so kann ich es nur als eine mir wahrscheinlich erscheinende Vermutung aussprechen, dass das Fragment Mü B die älteste derartige bisher bekannte Sammlung sein dürfte.

Von geringerem Belang scheint mir unter den für diese Annahme sprechenden Momenten der Umstand zu sein, dass Mü B in Quadrat-, nicht in Mensural-Notation aufgezeichnet ist. Namentlich, wenn man annehmen könnte, dass Mü B nicht in Frankreich, sondern vielleicht in Deutschland geschrieben wäre, liesse sich diese Schreibart als archaistisch erklären, die auf den Zeitpunkt der Entstehung des hier

Digitized by Google

gesammelten Repertoires keine Schlüsse erlaubt. Offenbar ist die Handschrift, der das Fragment entstammt, trotz der nachlässigen Schreibung im allgemeinen und trotz des Umstandes, dass der T. wie in W_1, Ma und häufig in R mindestens zu Nr. 5 und 7 (auch zu Nr. 3?) fehlt und wie in R und N zu den anderen Motetten nicht immer richtig notiert ist, unmittelbar für die Praxis geschrieben. Zahlreiche Rasuren zeigen einerseits, dass man sich Mühe gab, den musikalischen Text rein herzustellen, andererseits (wie die ganze Form der Niederschrift überhaupt; vgl. oben S. 314) allerdings auch, dass das hierin sich dokumentierende Mass von systematischen Kenntnissen nur gering war. Doch ist wiederum anders als in allen Motetten-Handschriften in guter Quadrat-Notation (den Notre Dame-Handschriften, Mü A, R, N u. a.) hier sorgfältig darauf Rücksicht genommen, dass das gleichzeitig zu Singende auch gleichzeitig zu übersehen ist, so wie es dann in den grossen mensuraliter notierten Handschriften des 13. und aller folgenden Jahrhunderte die Regel wird. Über die Aufzeichnung auch von Werken, die dem jüngeren Motetten-Repertoire angehören und eigentlich mensural aufgezeichnet werden müssten, in Quadrat-Notation besonders ausserhalb Frankreichs, doch auch gelegentlich in Frankreich selbst vgl. die entsprechenden Kapitel in Teil B. Dass Mü B nicht zu dieser Gruppe von Handschriften gehört, geht aus der konsequent vollständigen Aufzeichnung wenigstens des Oberbaus der Dpm. und aus der mannigfaltigen, nicht auf Marientexte beschränkten Zusammensetzung des Inhalts hervor.

Stärker als die Notation scheint mir für meine Annahme über das Alter des Repertoires von Mü B in das Gewicht zu fallen, dass 4 von den 5 Dpm., darunter die später ganz verschwindende Motette Nr. 6, teils ganz, teils in ihrem 2st. Kern aus dem ältesten Motetten-Repertoire von F und W_2 stammen und so der Zusammenhang mit dem Notre Dame-Repertoire hier noch erheblich enger ist als in Mo und in den späteren Codices. Da mir aber andererseits, wie schon oben bemerkt, alle oder fast alle Tr. Contrafacta zu sein scheinen, ergibt sich die Notwendigkeit, mindestens für Nr. 4, 5 und 7 den Verlust einer Überlieferung von französischen oder gemischtsprachlichen originalen Dpm.- (bezw. Tripelmotetten-) Formen anzunehmen, die älter als die älteste sonstige bisher bekannte Überlieferung dieser Formen in Mo 5, Mo 3 und Mo 2 ist; doch ist das eine Annahme, die mir keine Schwierigkeiten zu machen scheint. Ferner verdient in diesem Zusammenhang bezüglich des T.-Rhythmus wenigstens angemerkt zu werden, dass unter 5 Fällen sich 2mal der später sehr zurücktretende einfachste älteste Motetten-T.-Rhythmus $\sigma\gamma$ findet (Nr. 6 und 7).

Ausschlaggebend für meine vorläufige Ansetzung des Alters des Repertoires von Mü B waren mir jedoch erst die Schlüsse, zu denen die Betrachtung des musikalischen Tr.-Baus führt. Während die Tr. der Faszikel Mo 3 und 4 mehrfach den fortgeschritteneren Tr.-Bau im 6. Modus zeigen, während Ba dann bereits das Repertoire des alten Corpus von Mo mit dem neuen von Mo 7 vermischt und während Da sogar bereits zu einer noch späteren Entwicklungsphase (zu Mo 8) Beziehungen hat, geht in Mü B kein Tr. (allerdings beschränkt sich das Beobachtungsmaterial nur auf 5 Werke) über den Tr.-Stil von W_2 3 hinaus; und auch im späteren Repertoire bleiben die verbreiteteren Formen dieser Werke die der französischen Dpm. und Tripelmotette, nicht die der lateinischen Dpm., wie sie hier und in verhältnismässig wenigen

Digitized by Google

anderen Handschriften auftreten. Obwohl 4 von den 5 Dpm. von Mü B sehr verbreitete Werke sind (Nr. 2 ist 6 mal, Nr. 5 und 7 je 7 mal und Nr. 4 8 mal in Motettenform überliefert bezw. citiert), kommt ausserhalb von Mü B der lateinische Text des Mot. Nr. 4 und der Tr. Nr. 5, (6) und 7 gar nicht, der der Tr. Nr. 2 und 4 nur je 1 mal, der des Mot. Nr. 7 2 mal vor und nur die originalen lateinischen Mot.-Texte von Nr. 2 und 5 sind häufiger. Die Contrafacta traf, wie so häufig, das Schicksal, sich nicht durchsetzen zu können.

Ist die französische Motette in ihrer ältesten Epoche durchaus von der Entwicklung der lateinischen abhängig, der sie auch ihre Entstehung überhaupt verdankt, so wendet sich jetzt dieses Verhältnis um, als die französische Motette durch ihre rasche gelungene Entwicklung der Form der Dpm. in W_2 3 einen erheblichen Vorsprung erlangt hatte, den nun die lateinische Motette zunächst einzuholen sucht. So bildet sich das 1. Repertoire der neuen lateinischen Dpm., dessen Entstehung anscheinend bisher nirgends besser als in diesem Fragment zu erkennen ist, in enger Anlehnung an beliebte französische Motetten aus. Es sind zunächst vielfach die gleichen Kompositionen, die sowohl als lateinische wie als französische Dpm. verbreitet sind, bis dann bald beide Formen wieder getrennte Wege gingen.

Da eine der ersten Folgen der weiteren Entwicklung der Dpm. die Ausbildung der Mensural-Notation war und somit die folgenden Motetten-Handschriften in Teil B zu behandeln sind, bildet Mü B die letzte der in Teil A gehörigen systematisch angelegten Motetten-Handschriften.

XV. Vereinzelt überlieferte lateinische Motetten des ältesten Repertoires oder des ältesten Stils.

Der Beschreibung der grossen, systematisch angelegten, ganz oder fragmentarisch erhaltenen Organa- und Motetten-Handschriften in Quadrat-Notation lasse ich die Nachweise vereinzelter Überlieferung einer Reihe von lateinischen und französischen Motetten des ältesten Repertoires oder des ältesten Stils folgen, wie solche sich, meist in verstümmelter musikalischer Form oder ohne Musik überliefert, ganz zahlreich in Handschriften anderer Art finden.

Lateinische Motetten des Notre Dame-Repertoires sind in derartiger Überlieferung bisher bekannt: aus 2 deutschen Codices des 13. Jahrhunderts, Stuttg. und Carm. bur., die beide ein wichtiges Zeugnis der raschen Verbreitung französischer Dichtungen und Melodien des Notre Dame-Repertoires in Deutschland bilden, musikalisch allerdings nur geringwertig sind, da sie die originalen mehrstimmigen Formen durchweg auf nur eine Melodiestimme reduzieren und diese nur in der primitiven alten Schreibart von linienlosen Neumen aufzeichnen, falls sie überhaupt die Melodien zufügen, was in Stuttg. ziemlich regelmässig, in den Carm. bur. dagegen nur sehr sporadisch geschieht; ferner aus den 2 Texthandschriften: Oxf. Add und Oxf. Rawl; und aus Tort. Über St. Gall. und Troyes 990 vgl. unten.

Digitized by Google

Von anderen vereinzelt überlieferten lateinischen Motetten nehme ich nur die Motetten [747] in Cambridge Ff I 17 und [942] in Paris franç. 25408 in dieses Kapitel auf. Die vereinzelte Überlieferung von Motetten des jüngeren Repertoires des 13. Jahrhunderts, auch wenn sie in Quadrat-Notation aufgezeichnet sind, bespreche ich in Teil B; ebenso behandele ich auch erst dort das neben Motetten neuen Stils auch mehrere Motetten des Notre Dame-Repertoires weiter überliefernde Motetten-Repertoire der deutschen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen die Mensural-Notation auch im 15. Jahrhundert noch nicht festen Fuss gefasst hatte, im Zusammenhang. Codex Paris frç. 2193 beschreibe ich in A XVI 1.

1. Stuttgart H. B. I Ascet. 95 (Stuttg.).

Diese 1901 aus der Kgl. Handbibliothek an die Kgl. Landesbibliothek Stuttgart abgetretene interessante kleine Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (12,5 : 10 cm) enthält als 1. Teil (f. 1—81) eine Sammlung von liturgischen und nicht-liturgischen lateinischen Texten verschiedener Art mit Neumen, als 2. Teil die Moralia des hl. Gregor, die f. 98′ mitten im Text abbrechen. Im ersten befindet sich mitten unter Conductus f. 30′ die Motette [228] *Latex silice* mit der Motetus-Melodie in Neumen (2 st. Qu. Latus Nr. 5, aus M 14: W_1 Nr. 57; F Nr. 101. Motettenformen: 3 Oberstimmen ohne T. W_1 f. 81; 4 st. F f. 230′; Oxf. Rawl nur Text. Textdrucke: Flac. Nr. 78; Milchs. Nr. 136; Anal. hy. 21, 17).

Dreves gibt (Anal. hy. 20, 27) 45 Anfänge nicht-liturgischer Texte an, womit indes auch der von Dreves an dieser Stelle in Betracht zu ziehende Inhalt nicht erschöpft ist, und druckt Anal. hy. 20 und 21 und Zeitschr. für deutsches Altertum 39 (N. F. 27), 1895, S. 361 ff. eine grosse Zahl dieser Texte ab, von denen einige dem verbreiteten grossen Conductus-Repertoire der Notre Dame-Handschriften angehören. Ferner ist die Handschrift Anal. hy. 47 für die Ausgabe der Ordinarium-Tropen benutzt und hier „Trop. ms. Wingartense (?) s. XIII“ bezeichnet (S. 24 Nr. 71). Um das Milieu zu kennzeichnen, in dem die genannte Motette, eine der allerältesten Motetten, hier auftritt, gehe ich auf die Anordnung und den Inhalt des Ganzen kurz ein.

Viele Stücke tragen im Codex eine Überschrift in rubro. Den Anfang bildet eine Sammlung von Sequenzen. Die 1. Lage (f. 1—6) ist verstümmelt. Es fehlt sowohl der Anfang — f. 1 beginnt mit: patris serva u. s. f., dem Schluss der von Adam von St. Victor verfassten Mariensequenz: Salve mater salvatoris vas electum (Ch. 18051) — wie der Schluss der Lage: f. 6′ bricht mitten in der Sequenz „Veni sancte spiritus et emitte“ ab; f. 7, als Anfang der 2. Lage II bezeichnet, beginnt mit: jubet referat u. s. f., also in V. 48 der Sequenz auf Johannes Evang.: Verbum dei deo natum (Ch. 21353). Wie bei der 2. ist auch der Beginn der folgenden, z. T. unregelmässig gebildeten Lagen III—VIII f. 17, 25, 35, 43, 51 und 59 durch die entsprechenden Zahlen bezeichnet; bei der 9. und 10. Lage (f. 68 und 78) fehlen diese Zahlen ebenso wie für die 2 Lagen des 2. Teils (f. 82 und 92 oder 93).

f. 16′ beginnt eine 1. Sammlung meist nicht-liturgischer Texte mit wechselnden Rubriken. Die strophenreichen Lieder „O amor deus deitas“ und „In conflictu nobili“ sind ebenso wie das sonst (in W_1, F, Ma und W_2) als 3. Strophe von „Quod promisit“

Digitized by Google

überlieferte „Olim fuit argumentum“ als *Conductus* (das 1. und 2.) oder *Conductum* (das 3.) bezeichnet (f. 16′, 25 und 30; Anal. hy, 21, 11; 20, 125 und 83). Die Stücke „O si michi rethorica“, „Ave dei pia genitrix“, „Dies ista colitur“ und „Audi chorus organicum“ tragen die Bezeichnung *Carmen*, die 3 ersten mit dem Zusatz: de s. Maria (f. 18′, 22′, 23′ und 24; das erste ist Anal. hy. 9, 67 aus 2 anderen Handschriften gedruckt; aus diesem Codex ist das 2. Anal. hy. 20, 163; das 3. 20, 107 und das 4. 21, 204 und Zs. l. c. S. 361 ediert; das letztere edierte auch Schubiger, Spicilegien S. 90, aus Engelberg 102. „Dies“ ist im Neujahrs-Officium von Sens (Villetard S. 163) und Beauvais (Lo A f. 18) *Conductus* genannt. Die Bemerkung von Dreves, Anal. hy. 20, 27 Anm. 1, „O si“ sei im Codex *Conductus* bezeichnet, ist irrig). 2 weitere Texte sind *Planctus* überschrieben: der „Planctus Marie virginis“ Flete fideles anime (f. 21; Anal. hy. 20, 155; vgl. ferner W. Meyer, Fragmenta Burana S. 69 ff.) und der „Planctus Sampsonis“ Samson dux fortissime (f. 28; Anal. hy. 21, 169; ausserdem Lo Ha f. 2 ff. überliefert; aus Lo Ha ediert von Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 12—17). Die übrigen Stücke bis f. 31′ blieben ohne Überschrift; darunter f. 30′ die genannte Motette, der die Strophe: Si quis in hoc artem (endend: relictum ibi; in Carm. bur. Nr. 23 als 5. Strophe von „Crucifigat“ überliefert) f. 30′ vorhergeht und die 1. Strophe des oft überlieferten Conductus Crucifigat (Anal. hy. 21, 161), eines Kreuzzugslieds, f. 31 folgt.

Besonders beachtenswert ist die auch von Dreves, Anal. hy. 21, 126 bemerkte, aber weder von Dreves an dieser Stelle, noch von B. Lundius (Deutsche Vagantenlieder in den Carmina Burana, 1907, S. 21; = Zs. für deutsche Phil. 39, 1907, S. 346) bei der Besprechung der ähnlichen Überlieferung beider Lieder in den Carm. bur. erklärte Art der Überlieferung der Lieder „Dic Christi veritas“ und Philipps „Bulla fulminante“ f. 31′. 2 Strophen des letzteren Liedes, das, wie oben S. 98 bemerkt, aus dem Schlussmelisma der ersten Strophe von Dic: „cum bulla fulminan-te“ motettenartig entstanden ist, folgen hier unmittelbar dieser 1. Strophe von Dic, die 1. Strophe „Bulla“ mit, die 2. „Si queris“ in margine ohne Neumen; dann erst folgt die 2. Strophe von Dic: Respondit caritas. So folgen hier zunächst die musikalische Quelle und die musikalische Ableitung unmittelbar auf einander.

Es folgen f. 32: ā (wohl Antiphon) Venit angelus ad Mariam — Versus: Quomodo fiet — Versus super Alma redemptoris: Salve mater salvatoris vas electum (nicht mit der oben genannten Sequenz identisch) — f. 32′ In paras[c]eve: Fas legis prisce (Anal. hy. 21, 23) — Lamentatio: Ve quomodo sunt oculi (ib. 21, 142, wo das Anfangswort Ve fehlt) — f. 33′ Omnes audiatis (ib. 21, 153) — f. 34′ In dedicatione: Ecce dies triumphalis (ā, ℣ und Gl.). f. 34′ beginnt mit „Kyrye firmator sancte“ ein bis in die 8. Lage reichendes Tropar, das neben dem gewöhnlichen Inhalt der Troparien, Tropen zum Ordinarium Missae, zur Epistel, zum Benedicamus und einigen Alleluia-Gesängen, einige weitere liturgische Stücke enthält.

Den Rest der 8. Lage von f. 63′ ab nimmt eine von anderer Hand geschriebene erste kleine Nachtragssammlung ein, in der f. 65′ die Hinzufügung der neumierten Melodien aufhört. Mit dem neuen, nicht mehr mit der Lagenzahl bezeichneten Lagenanfang f. 68 (das erste Stück ist das mehrfach gedruckte dem Alain von Lille zugeschriebene Lied auf die 7 Künste: Exceptivam actionem; vgl. Ch. 26303; Anal. hy.

Digitized by Google

20, 42; 45b, 17 u. s. f.) beginnt dann der letzte Teil der Sammlung, dessen Texte ebenfalls zum Teil der Neumierung entbehren; doch nimmt bei fast allen die Schreibung auf die Hinzufügung der Neumen Rücksicht.

2. München lat. 4660 (Carm. bur.).

Von ganz einzigartiger Bedeutung für unsere Kenntnis der lateinischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, speziell des nicht geringen Anteils, der anonymen deutschen Dichtern zu verdanken ist, ist, wie bekannt, die aus Benediktbeuern in die Münchener Hof- und Staatsbibliothek gekommene Handschrift der „Carmina burana“ (München lat. 4660. Eine gute Ausgabe fehlt noch; die einzig vollständige ist bisher nur die von J. A. Schmeller, Carmina Burana, die zuerst 1847, Bibl. des Litt. Vereins in Stuttgart XVI, zuletzt in 4. unveränderter Auflage Breslau 1904 erschien; Textverbesserungen gaben u. a. R. Wustmann, Zeitschr. für deutsch. Alt. 35 (N. F. 23), 1891, S. 328 ff. und H. Patzig, ib. 36 (N. F. 24), 1892, S. 187 ff.; einige von W. Meyer als dazu gehörig erkannte, in München isoliert erhaltene Blätter edierte W. Meyer, der bisher die bedeutendsten Vorarbeiten zu einer Neuausgabe des Codex veröffentlichte, in seinen: Fragmenta Burana 1901 in Phototypie mit ausführlichem Kommentar; eine Reihe von Texten sind bekanntlich auch durch populäre Ausgaben verschiedener Art sehr verbreitet). Nach W. Meyer (l. c. S. 17) ist der Codex, abgesehen von wenigen Nachträgen, „um 1225 zusammengeschrieben“. Über die ursprüngliche Folge der Lagen des nicht ganz vollständig erhaltenen, falsch gebundenen Codex vgl. W. Meyer l. c. S. 4 ff. und S. 17; der (in den Carm. bur. verlorene) Anfang des 1. Textes des gegenwärtigen Bestandes ist: Manus ferens munera (vgl. W. Meyer, Nachr. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. 1908, S. 189 ff.).

Mehrfach sind einzelnen Werken oder Strophen 1 st. Melodien in Neumen zugefügt. Während dies in Stuttgart regelmässig der Fall ist oder wenigstens regelmässig in Aussicht genommen war, tritt es in den Carm. bur. anscheinend regellos nur bei einer im Verhältnis zur Gesamtzahl der hier überlieferten lateinischen und deutschen Lieder geringen Auswahl ein. Schmeller's Angaben darüber S. 262 sind nicht erschöpfend, auch z. T. irrig; doch muss ihre Berichtigung einem anderen Ort vorbehalten bleiben.

Während das Conductus-Repertoire der Notre Dame-Handschriften einen beträchtlichen Anteil zu den Texten der Carm. bur. beisteuert, ist als ursprünglich in Motettenform komponiert bisher nur [313] *Gaude; cur gaudeas vide* nachzuweisen (Carm. bur. f. 2 Nr. 4, ohne Neumen. Qu. Et gaudebit Nr. 1, aus M 24: W_1 Nr. 23; F f. 116′ und 45′, vgl. oben S. 64. In Motettenform: 3 st. F 1, 13; nur Mot. in Ma f. 126; 3 st. mit teilweis abweichendem Tr. W_2 1, 6; 2 st. W_2 2, 8; hier überall: „Homo quo vigeas vide“ beginnend; vgl. oben S. 105. Über [314] und Ausgaben von Text und Musik vgl. ib. Zum Text vgl. auch Lundius l. c. S. 337 f.). — Über die Überlieferung des in ähnlicher Weise aus dem Schlussmelisma der 1. Strophe von „Dic Christi“ entstandenen Lieds Philipps „Bulla fulminante“ in Verbindung mit seiner Quelle in Carm. bur. f. 54 (Schmeller S. 51 f., Nr. 93 und 94; Lundius l. c. S. 346; vgl. oben S. 320) vgl. oben S. 98.

Digitized by Google

Die Vermutung G. Ehrismann's (Zs. für deutsche Phil. 36, 1904, S. 402) in seinem Beitrag zur Erörterung der vielumstrittenen Frage, ob bei den lateinischen und deutschen Paralleltexten in den Carm. bur. diese oder jene die ursprünglichen sind: „vielleicht schwebte ... bei der Zusammenstellung gleichartiger Melodien den Abfassern der Carm. bur. überhaupt das Prinzip des Motetts (von E. gesperrt) vor?" ist unzutreffend, da die Verwendung der gleichen Melodie zu verschiedensprachlichen Texten auch ausserhalb der Motetten oft vorkommt und es sich in den Carm. bur. nie um Vorgänge, die mit der Mehrstimmigkeit zusammenhängen, handelt.

3. Oxford Bodl. 30151 = Add. A 44 (Oxf. Add).

Die Anfänge von 85 lateinischen Liedern dieses nur Texte ohne Melodien überliefernden Codex, von denen 2 je 2 mal hier vorkommen, teilte in alphabetischer Anordnung mit Angabe der Seitenzahlen des Codex F. Madan in der Bibl. de l'École des Chartes 46, 1885, S. 582–585 mit, angeregt durch die im gleichen Jahr erschienene Publikation der Liederanfänge von F durch Delisle (vgl. oben S. 58); im folgenden Jahrgang (47, 1886, S. 88—97) publizierte B. Hauréau anonym eine sehr aufschlussreiche Konkordanz zu 58 dieser Texte. Die Hauptmenge der Lieder steht f. 30—83'f. (49 Texte) und f. 123'—139'f. (26 Texte), einzelne weitere f. 7', 9, 218', 222'—227 und 235'. Nach der kurzen Beschreibung des Codex, eines der Hauptsache nach im 1. Viertel des 13. Jahrhunderts in England geschriebenen Pergament-Codex von 259 Blättern, von C. L. Kingsford (Engl. Hist. Review 5, 1890, S. 311 ff.) und im Summary Cat. of Western Manuscripts in the Bodl. Libr. 5, 1905, 745 f. (Grössenangabe $7^3/_8 : 5^1/_8$ in.) enthält die Handschrift im ganzen ungefähr 113 lateinische satirische, politische und religiöse Texte in poetischer und prosaischer Form. Ich bin für den Codex auf die Literatur über ihn angewiesen.

Unter diesen Texten befinden sich 2 Motetten des Notre Dame-Repertoires. In der 1. der genannten beiden grossen Gruppen steht zwischen f. 79 Utar contra vitium, einem den Notre Dame-Codices zwar fehlenden, aber sonst oft überlieferten Rügelied gegen den römischen Hof, und f. 80 Relegentur ab area, einem oben mehrfach (vgl. zuletzt S. 241) genannten Weihnachtslied, f. 79' die Motette [59] *Qui servare puberem* (Qu. Ne Nr. 3, aus M 3: F f. 101. In Motettenform: Tr. und Mot. in W_1 f. 115; 3 st. F 1, 3; Tr. und Mot. in Ma f. 128; nur Text in Oxf. Rawl. Text und Mk.: vgl. oben S. 103). In der 2. steht zwischen f. 128' Qui seminant in loculis, einem auch F f. 424' 1 st. überlieferten, gegen die Simonie gerichteten Conductus (Anal. hy. 21, 152), und f. 129' Quid ultra tibi facere, einem vom Kanzler Philipp verfassten, besonders gegen die Geistlichen sich richtenden, oft überlieferten Rügelied (vgl. oben S. 265), f. 129 die Marien- oder Weihnachtsmotette [232] *Stupeat natura* (Qu. Latus Nr. 4, aus M 14: W_1 Nr. 56; F Nr. 104. In Motettenform: 2 st. W_2 2, 49; ferner Tort. Identisch [231] Philipp's Homo quam sit pura 3 st. F 1, 11. Text: vgl. oben S. 104). — Über Conductus des Notre Dame-Repertoires in Oxf. Add vgl. oben S. 123 und 264.

Wenn Blume (Anal. hy. 49, 228) dem Text *Stupeat*, von dem er 4 weitere, der 1. Strophe gleichgebaute, bisher ungedruckte (wohl in dieser Oxforder Handschrift überlieferte?) Strophen später publizieren will, wegen dieses strophischen Baus den

Digitized by Google

Charakter als Motette abspricht, so irrt er darin durchaus, da ein derartiger strophischer Bau bei den ältesten Motetten auch sonst vereinzelt vorkommt; durch ihn wird der Charakter eines Werks als Motette, der hier durch die Entstehung aus einem liturgischen Melisma besonders evident ist, nicht tangiert. Unter den 6 ältesten in W_1 überlieferten Motetten haben sowohl „Latex silice" wie „Qui servare" (Anal. hy. 21, 17 und 157) in den ältesten Fassungen je 3 Strophen (so in W_1 f. 81 und 115 und in Oxf. Rawl); von „Latex" überliefert F f. 230′ nur 2, Stuttg. und Flac. Nr. 78 nur die 1. Strophe; „Qui" erscheint in F 1, 3 und Ma nur mit der 1. Strophe.

4. Oxford Bodl. Rawlison C 510 (Oxf. Rawl).

Während in Stuttg. die Motette „Latex" mitten in einer zwischen ein Sequentiar und ein Tropar gestellten Sammlung verschiedenartiger, fast ausnahmslos geistlicher oder moralischer lateinischer Texte und in den Carm. bur. und Oxf. Add die Motetten „Gaude" bezw. „Qui servare" und „Stupeat" in stark mit weltlichen lateinischen Liedern durchsetzten Sammlungen überliefert sind, finden sich in Oxf. Rawl 4 Motetten des Notre Dame-Repertoires in ähnlicher Umgebung wie in F. Es sind die Motetten: [228] *Latex silice* (Qu. Latus Nr. 5, aus M 14; vgl. oben S. 319 bei Stuttg. Der in den Lesarten anscheinend nicht immer zuverlässige Oxforder Katalog, vgl. unten, gibt als Anfang an: Lac ex silice, mel de petra profluit; Dreves bemerkt Anal. hy. 21, 17 f. zum Anfang: „Latex silice, mel petra profluit" keine Varianten); [59] *Qui servare* (Qu. Ne Nr. 3; aus M 3; vgl. oben S. 322 bei Oxf. Add); [439] *Ad solitum vomitum* (Qu. Reg Nr. 13, aus M 34: F Nr. 173. In Motettenform: 3 st. F 1, 20; nur Mot. in Ma f. 127′; 3 st. W_2 1, 7 mit starken Var. im Tr.; 2 st. W_2 2, 20; mit neuem Tr. [440] Depositum 3 st. Dpm. Ba Nr. 7; 2 st. Fauv f. 2′. Text und Musik: vgl. oben S. 106); und [248] *Ne sedeas sortis* (Qu. Et tenue Nr. 2, aus M 17: F f. 111′. In Motettenform: 2 st. F 2, 4; nur Mot. in Ma f. 124′; 2 st. W_2 2, 12. Identisch [249] Biau sire 2 st. W_2 4, 84. Text: Flac. Nr. 129).

Eine ausführliche Aufzählung der Anfänge der Texte dieser Handschrift, für die ich auf die Literatur über sie angewiesen bin, gibt der Catal. Codd. Manusc. Bibl. Bodl. V, 2 (ed. W. D. Macray, Oxford 1878) S. 271—276. Die 41 Blätter des Codex, einer Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts in 12°, bildeten ursprünglich f. 230—270 einer grösseren Sammelhandschrift. Eine Angabe, ob der Codex auch die Kompositionen der Texte enthält, fehlt im Katalog; der geringe Raum, den die Texte beanspruchen, scheint darauf zu deuten, dass hier nur die Texte überliefert sind. Da im Katalog der Inhalt von f. 6′ bis 30′ oder 31, die eine Sammlung vornehmlich von Conductus-Texten und die wenigen Motettentexte enthalten, meist ohne Angabe der Seitenzahlen der einzelnen Stücke nach sachlichen Gesichtspunkten umgeordnet ist, ist die Reihenfolge der einzelnen Werke im Codex, der allen Texten den Inhalt andeutende Überschriften gibt, aus der Beschreibung nicht zu erkennen. Da der Codex f. 27 eine Beschreibung von englischen Massen und Gewichten enthält, ist er wohl englischer Provenienz. Ausser der genannten Conductus- und Motetten-Sammlung, die nur selten von andersartigen Texten, wie den eben erwähnten Angaben f. 27, der längeren Anal. hy. 15, 161—165 nach diesem Codex gedruckten, von einem englischen

Digitized by Google

Verfasser stammenden Allerheiligen-Litanei Istam dicas humili f. 21 u. a. unterbrochen scheint, enthält er anfangs 5 teils in Anal. hy. 20, S. 144, 148 und 152 gedruckte, teils sonst bekannte Texte und am Schluss ein Fragment des Apollonius von Tyrus-Romans.

In den Anal. hy. ist die Handschrift für eine Anzahl Texte besonders in Band 20 und 21 benutzt (ferner 15, 161, vgl. oben; 33, 198, vgl. unten; und 45b, 51 für die auch in W_1 f. 209 vorkommende Mariensequenz: Ave Maria gratia plena viris invia); doch nicht in allen Fällen, da die Angabe, dass auch diese Handschrift die betreffenden Lieder überliefert, bei: Veritas veritatum (21, 120), Debet se circumspicere, Fas et nefas *und* Artium dignitas (21, 159—161) fehlt. Bei: Trine vocis tripudio (21, 148) ist bemerkt, dass Oxf. Rawl (der Druckfehler A ist in B zu verbessern) Strophe 2 ff. (Trahunt in precipicia) selbstständig enthält — Blume druckt diesen Text, ohne die Wiederholung zu bemerken, 33, 198 aus Oxf. Rawl neu —; doch fehlt die Angabe, dass Oxf. Rawl auch die 1. Strophe überliefert.

Für den Conductus-Inhalt dieser Handschrift ist charakteristisch, dass Vertreter aller 4 verschiedenen Formen der Conductus in F hier begegnen. Von den 4 st. Conductus steht das in F f. 8′ nur mit 1 Strophe überlieferte: Deus misertus (Anal. hy. 20, 69; 1. Strophe auch Flac. Nr. 69) hier mit 3 Strophen, das einzige mir bisher bekannte Vorkommen eines der in F 4 st. Conductus ausserhalb F und Flac. (vgl. auch oben S. 60 f.). Von den 1 st. ist Philipps „Beata viscera" (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) besonders zu nennen, da es in W_2 in die Motettensammlung aufgenommen ist. Aus dem sonstigen Repertoire des 10. Faszikels von F (1 st. Conductus) finden sich in Oxf. Rawl Nr. 15, 16 und 19; aus F Fasz. 7 (2 st. Conductus) Nr. 4, 5, 23, 34, 51, 53, die ganze Serie Nr. 88—100 (Artium dignitas *bis* Non habes aditum) und 116; aus F Fasz. 6 (3 st. Conductus) Nr. 5, 6, 19—23, 25, 30, 32, (die Motette 34), 35—37 und 39. Neu aus dem Inhalt von W_1 kommt: Purgator criminum (3 st. W_1 f. 80) hinzu. Die übrigen dem Repertoire der Notre Dame-Handschriften fehlenden Texte sind teils singulär (dann fehlen sie auch bei Ch., da Chevalier den Oxforder Katalog nicht benutzte), teils bisher nur aus zerstreuter anderweitiger Überlieferung bekannt. Besondere Beachtung verdient hier: Per partum virginis (Anal. hy. 20, 87), das in den älteren St. Martial-Codices Paris lat. 3549 f. 150′, ib. 3719 f. 64 und London Add. 36881 f. 4 2 st. neumiert erhalten ist.

Angesichts der zahlreichen Berührungen von Oxf. Rawl mit Fasz. 6 und 7 von F und der nur sehr geringen Anzahl der hier überlieferten Motetten ist die Anlage der Sammlung Oxf. Rawl wohl in eine sehr frühe Epoche der Geschichte der Motette zu verlegen. Wie wenig in Oxf. Rawl musikalische Gesichtspunkte, die in den Notre Dame-Handschriften in erster Linie stehen, mitspielten, zeigt auch die Überschrift der Passions-Motette „Latex": *Prosa de passione dominica.*

2 andere Oxforder Handschriften, die Dreves (Anal. hy. 20, S. 19) im Zusammenhang mit Oxf. Rawl nennt, kommen für die Motettengeschichte anscheinend nicht in Betracht. Es sind die Codices **Oxf. Bodl. 832** (s. 15.) und **Oxf. Bodl. Digby 2** (s. 13.—14.; vgl. Cat. Codd. Mss. Bibl. Bodl. 9, 1883, S. 1). Aus dem 1. druckt Dreves Anal. hy. 20, 141 und 21, 17 die singulären Texte: Cunctis excellentior *und* Forma penitentium; aus dem 2. ib. 20, 140: In te concipitur (vgl.: Verus homo, Anal. hy. 31, 155 und ib. 34, 90 aus Troyes 1612 s. 15. [Cat. Dép. 4°, 2, 681 ff.]) und ib. 21, 76 das singuläre: Ave purum vas argenti, beide mit der Angabe: „mit Melodie".

Digitized by Google

5. Tortosa, unnumerierter Codex der Kapitel-Bibliothek (Tort.).

Über den Motetteninhalt eines Codex der Kapitel-Bibliothek von Tortosa ist mir nur die Angabe von Dreves (Anal. hy. 20, 185) bekannt, dass in einem „Cod. Capit. Dertusen. s. n. add. saec. 13." die Motetten: [232] *Stupeat natura* (Qu. Latus Nr. 4, aus M 14; vgl. oben S. 322 bei Oxf. Add) und [215] *Gaudeat devotio* (Qu. Nostrum Nr. 3, aus M 14: W_1 Nr. 54; F f. 109; W_2 f. 72. In Motettenform: Tr. und Mot. in W_1 f. 107'; 3 st. F 1, 8; W_2 1, 11; 2 st. W_2 2, 7. Text und Musik: vgl. oben S. 104), also 2 Motetten über T. aus dem V des Oster-All., überliefert sind. Da in Dreves' Abdruck beide nicht zusammengehörige Texte irrig zu einem 4strophigen Text verbunden sind (vgl. auch W. Meyer, Ges. Abh. 2, 316), folgen sie wohl in diesem Nachtrag des Codex so unmittelbar auf einander. Mir ist unbekannt, ob hier die vollen Motettenformen oder wenigstens die Motetus-Melodien mitüberliefert sind und ob der Codex noch mehr Motetten enthält; ebenso ob dieser „Nachtrag" sich im gleichen Codex befindet, aus dem Dreves l. c. 21, 55 den bisher nur aus dieser Quelle bekannten Text: Veni redemptor gentium veni creator spiritus (Quelle: „Trop. ms. Capit. Dertusen. s. n. saec. 13.") und Blume, Anal. hy. 34 passim, eine grössere Zahl von Sequenzen (hier: „Trop. ms. Dertusense s. 13. Codex Capit. Dertusen. s. n." genannt) ediert.

6. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 383 (St. Gall.).

Diese in ihrer Zusammensetzung dem Codex Stuttg. verwandte Pergamenthandschrift des 13. Jahrhunderts (17 : 11,5 cm), deren Inhalt am eingehendsten P. Wagner (Rev. d'hist. et de crit. mus. 2, 1902, S. 289 ff.) untersucht hat, ist hier zu nennen, da sie p. 174 Philipps: *Beata viscera* (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) mit 1 st. Melodie inmitten weiterer Stücke des Notre Dame-Repertoires überliefert.

Die 1. der Schrift nach ausserhalb des übrigen stehende Lage (p. 3—18), deren Notation eine Übergangsstufe von Neumen- zu Quadrat-Notation aufweist, enthält den Liber generationis nach Matthaeus und Lucas, die Benedictio cerei in sabbato sancto und das Tedeum, dessen Schluss fehlt, mit 3 intercalierten Versen, die P. Wagner, Einführung in die Greg. Mel. 1^2 S. 296 und l. c. S. 290 abdruckt. Die folgenden 8 Lagen, in denen die Melodien ebenso wie in den beiden letzten in einer eigenartigen Quadrat-Notation geschrieben sind, (p. 19—144) sind Quaternionen, z. T. unregelmässig gebildet, auf den Anfangsseiten II bis IX bezeichnet; dem letzten Quaternio fehlt das letzte Blatt. Wagner nimmt (S. 291) an, dass die ursprüngliche Lage „I" fehlt und durch die jetzige von anderer Hand geschriebene ersetzt ist. Den Inhalt bilden p. 19—40 Kyrie- und Gloria-Tropen, p. 40—135 Sequenzen, die hier zwischen den Gloria- und Sanctus-Tropen, also an der Stelle eingefügt sind, an der sie in der Messe gesungen wurden, und p. 135—144 3 2 st. und 1 1 st. Conductus. Die beiden letzten Lagen (p. 145—160, 3 Doppelblätter und 2 einzelne Blätter, und der Quaternio p. 161—176) enthalten p. 145—158 Sanctus- und Agnus-Tropen, dann p. 158—176 eine 2. etwas grössere Sammlung von Conductus, die mit dem auch in den Carm. bur. Nr. 46 überlieferten Clauso cronos (1 st.) beginnt; es folgen 4 2 st., 1 1 st., 1 weiterer 2 st. und 3 weitere 1 st. Conductus; unter ihnen p. 174: Beata viscera (vgl. oben). Den Schluss

Digitized by Google

der letzten Seite bildet das All. Christi virgo Katharina, dessen Melodie in St. Galler Neumen des 14. Jahrhunderts aufgezeichnet ist; Wagner (S. 291) schliesst mit Recht daraus, dass der Codex bereits im 14. Jahrhundert St. Gallen gehörte.

Eine nicht fehlerfreie Aufzählung der Sequenzenanfänge gab J. Werner, Notkers Sequenzen, 1901, S. 83 f. Ihnen schliesst er 13 (statt 14) Conductus-Anfänge unter der irrigen Überschrift: „1 st. und 2 st. gesetzte Motetten" an; in der Tat befinden sich keine Motetten darunter. Werner, der die offenbar in Frankreich entstandene Handschrift als saec. XII—XIII bezeichnet, spricht die Vermutung aus: „möglicherweise hat Ulrich VI. (Abt 1204—1220) die Handschrift von Paris, wo er studierte, heimgebracht" (S. 84); wohl kaum mit Recht, da das Alter der Handschrift nicht so weit zurückreicht.

In den Anal. hy. sind 20, 25 die Anfänge der 14 Conductus dieser hier „ein Sequentiar des Predigerordens aus dem 13. Jahrhundert" genannten Handschrift genannt, in Bd. 20 und 21 11 Texte abgedruckt, in den Musikbeilagen Bd. 20 Nr. 4 und 8—10 die hier überlieferten Fassungen der Kompositionen von: Ver pacis aperit (2 st.), Anni sunt primicie, Veri floris *und* Procedenti puero (1 st.) mitgeteilt und Bd. 47 die Handschrift, hier mit dem richtigen Zusatz Gallicum als Provenienzangabe, für den Druck der Tropentexte benutzt. Das Frühlingslied: „Clauso cronos" ist aus St. Gall. ediert: Dreves, Zeitschr. für dtsch. Alt. 39, 363; Werner, Beiträge zur Kunde der lat. Lit. des Mittelalters 1905, S. 198 f.; vgl. Carm. bur. Nr. 46; die 2 weiteren in den Anal. hy. 20 und 21 fehlenden Texte: „Hac in die Gedeonis" von Flac. Nr. 100 und Milchsack Nr. 206 (vgl. ferner das Schlussmelisma aus Ma bei Aubry, Sammelbände 8, 347 bezw. Iter S. 10; vgl. oben S. 131) und „Virgo deum generat" von Werner, Beiträge S. 129, aus Zürich C. 58/275 f. 148, wobei die Überlieferung dieses Werks in St. Gall. übersehen ist.

P. Wagner l. c. gibt Musikproben aus allen hier vertretenen Gattungen mit möglichster typographischer Annäherung der Wiedergabe an die Original-Notation; besonders wertvoll ist der Abdruck der beiden ersten 2 st. Conductus: Legem dedit olim deus *und* Flos de spina procreatur (S. 301 f. und 302 ff.).

7. Troyes Bibl. Comm. Nr. 990.

Aus dem Inhalt dieser aus Clairvaux stammenden Sammelhandschrift saec. 12.—14. (vgl. Cat. Dép. 4° 2, 413) kommt hier nur f. 112', Philipp's: *Beata viscera* (Band II Nr. 955; vgl. oben S. 124) in Betracht; nach freundlicher Mitteilung von Herrn Morel-Payen in Troyes überliefert der Codex nur den Text.

8. Cambridge Univ. Libr. Ff I 17.

4 z. T. an den Rändern verstümmelte Pergament-Doppelblätter (circa 20 : 14,5 bis 15,5 cm), die als Schutzblätter (f. 1—4 und 297—300) des Codex Cambridge Univ. Libr. Ff I 17 (vgl. Cat. of the Mss. pres. in the Libr. of the Univ. of Cambr. 2, 1857, 305, Nr. 1150) verwendet waren, neuerdings aber in dankenswerter Weise aus dem Codex gelöst sind, gehören einer interessanten Musikhandschrift des 13. Jahr-

Digitized by Google

hunderts an, in der unter 1- bis 3st. Conductus auch eine Motette sich findet. Die Texte sind bis auf einige französische Partien lateinisch. Den Hauptinhalt des Codex bilden, von jüngeren Händen geschrieben, theologische Traktate; an 1. Stelle steht ein anderweitig Guillaume d'Auvergne zugeschriebenes Werk: Summa de viciis et virtutibus abbreviata, f. 4′ mit dem Zusatz: „ex dono fratris Rogeri de Schepisved" oder „Schepisheved" (vgl. auch f. 243).

Zu Texteditionen benutzten den Codex G. M. Dreves 1895 (Anal. hy. 20 und 21 passim und Zs. für deutsches Alt. 39, N. F. 27, 365) und W. Meyer, Die Arundel-Sammlung mittellateinischer Lieder 1908 (Abh. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl., N. F. Bd. 11 Nr. 2). Die mehrstimmigen Partien (mit einer Ausnahme) edierte H. G. Wooldridge, Early English Harmony 1897 pl. 25–30 phototypisch. Als Ergänzung zu Wooldridge's Edition gebe ich eine kurze Beschreibung des gesamten Inhalts.

f. 1-4, 2-3, 297-300 und 298-299 bilden Doppelblätter. f. 2′, 3′, 297′ und 299′ schliessen mit den Schlüssen der letzten Stücke; f. 1, 2, 4 und 300 beginnen mit neuen Werken. Zu f. 1′ bildet die Fortsetzung f. 298, zu f. 298′ f. 297, zu f. 300′ f. 299 und zu f. 4′ f. 3. Die Blätter folgten also ursprünglich entweder: f. 2 1 298 297 || 300 299 4 3 oder umgekehrt: 300 299 4 3 || 2 1 298 297 oder, falls sie 2 verschiedenen Lagen angehörten: 1 298 297 || 300 299 4 und 3 || 2 (letzteres war in diesem Fall das äussere Doppelblatt einer 2. Lage). Am wahrscheinlichsten ist wohl die 1. der 3 Möglichkeiten: alle Blätter gehören der gleichen Lage an, die, falls in der Mitte zwischen f. 297 und 300 nichts fehlt, ein Quaternio war, und den Beginn bildet die Sammlung der 1 st. Stücke (Nr. 1—22), auf die die der mehrstimmigen folgt (2 st. Nr. 23—27 und 29—35; 3 st. Nr. 28). Diese Folge ist der folgenden Beschreibung zu grunde gelegt. Auf f. 2′ unten befinden sich 2 Buchstabenreste (oberer Schaft von d mit Schleife und von f? = *de s*?), die wohl nur einem Nachtrag, nicht einem Lagencustos entstammen; ist doch das letztere der Fall, so bildete f. 2 das Schlussblatt einer Lage und als Blattfolge wäre die an 3. Stelle angegebene anzunehmen.

Die Notation zeigt flüchtig geschriebene Übergangsformen zwischen Neumierung und Quadrat-Notation. Auch der Text ist bisweilen nur schlecht lesbar. Diese flüchtige Aufzeichnungsart in Verbindung mit der Beobachtung, dass bei Annahme der Blattfolge 2 1 u. s. f. das Erhaltene ein abgeschlossenes und lückenloses Ganzes bildet, lässt in Analogie zu ähnlichen Fällen die Annahme wenigstens als möglich erscheinen, dass diese 4 Doppelblätter ursprünglich ein nur aus dieser einen Lage bestehendes Musikheft waren und nicht das Fragment eines grösseren Codex bilden. — Bisweilen fehlen die Noten; bisweilen sind in den für die Melodien leer gelassenen Räumen auch die Notensysteme noch nicht gezogen. Sind mehrere Strophen nach der gleichen Melodie zu singen, ist in der Regel nur zur 1. dieser Strophen die Melodie aufgezeichnet oder Platz für sie gelassen. * bedeutet, dass Dreves nur diesen Codex als Quelle angibt. Chevalier nennt die unedierten Unica des Codex nicht.

f. 2 (f. 2 und 2′ sind die Notensysteme für **1 st.** Melodien bei Nr. 1—5 leer): **1.** [G]ratulemur dies est. Text: *Anal. hy. 21, 29. — **2.** [E]terni patris filius. Text: *ib. 21, 24. — **3.** [R]esonet intonet fidelis. Text: ib. 20, 58 nach

Digitized by Google

Cambridge (wo Str. 1, 5, 2 und 7 stehen, nicht 1, 5 und 3, wie Dreves angibt) und Madrid C 132 add. s. 13. (vgl. über diesen dem Graduale von Rouen, Paris lat. 904, nah verwandten normanno-sizilischen Codex s. 12. L. Delisle, Journ. des Sav., Nouv. Série 6, 1908, S. 42 ff.).

f. 2′: Schluss von Nr. 3. — **4.** [S]ol ex supernis. Text: *ib. 20, 83. — **5.** [H]ec est [dies] salutaris. Text: ib. 20, 65; vgl. ib. S. 66. — **6.** 1 st. [T]ronus regis instauratur.

f. 1 (verrieben und z. T. kaum lesbar): **7.** 1 st. [Adulari ne]sciens. = 1 st. F f. 429′ (Text: Anal. hy. 21, 124). — **8.** 1 st. [A]rgumenta faluntur (!) fisice. Text: *ib. 20, 106. — **9.** 1 st. [V]acillantis trutine. = Carm. bur. Nr. 159 (mit Neumen); London Br. M. Ar. 384 f. 234. Text zuletzt: W. Meyer l. c. S. 29 (kritisch nach den 3 Quellen).

f. 1′: Schluss von Nr. 9. — **10.** 1 st. [E]ia stematica. Text: *Anal. hy. 21, 33. Der von Dreves mangelhaft gedruckte Text ist voll von schwerverständlichen musikalischen Anspielungen; 2, 4—5 lautet im Codex: nethe sinemenon cum diezemenon. — **11.** 1 st. [E]cce torpet. = Carm. bur. Nr. 67; Oxf. Add f. 65′; St. Omer 351 Nr. 29 (Text: Mone, Anz. f. Kunde d. teutsch. Vorzeit 7, 1838, 294).

f. 298: Schluss von Nr. 11. — **12.** [P]artu prodit. Unter leeren 1 st. Notensystemen.

f. 298′: Schluss von Nr. 12. — **13.** 1 st. [I]n hoc ortus. Vom Kanzler Philipp verfasst. = 1 st. F f. 417′; nur Text: Da 2777 Nr. 3 (vgl. oben S. 263); Flac. Nr. 112. Dreves druckt den Text Anal. hy. 20, 53 aus Cambridge (wo Str. 6, nicht, wie Dreves angibt, Str. 4 und 5 fehlt) und F.

f. 297: Schluss von Nr. 13. — **14.** [L]icet eger. = Carm. bur. Nr. 71; Oxf. Add f. 64′; St. Omer 351 Nr. 27; London B. M. Ar. 384 f. 235′; ib. Cott. Jul. D VII f. 133′; Zwettl 49. Text zuletzt: W. Meyer l. c. S. 40 (kritisch nach den 7 Quellen). — **15.** [D]issoluta glatie (!). — **16.** [M]ens egra. — Zu Nr. 14—16 fehlen auch die Notensysteme für die 1 st. Melodien noch.

f. 297′: Schluss von Nr. 16. — **17.** 1 st. [M]agno gaudens gaudio. — **18.** 1 st. [V]irgo mater salvatoris. Text: *Anal. hy. 20, 57.

f. 300: **19.** 1 st. [O]l[i]m sudor Herculis. = 1 st. F f. 417 (Text: Anal. hy. 21, 154); Carm. bur. Nr. 38 (nur Text); Oxf. Add f. 70; Vat. Reg. 344 (Text: Hauréau, Not. et Extr. 29, 2, S. 310 f.).

f. 300′: **20.** [S]alve festa dies danda gaudio; adest sancta sancti Thome passio. Unter leeren 1 st. Notensystemen. — **21.** 1 st. [R]erum deus conditor. — **22.** 1 st. [P]ax in t[er]ris nuntiatur. (Identisch mit Chev. Nr. 14777, ediert: Le Graduel ... de Rouen f. 12?). — **23.** 2 st. [C]antu miro. f. 300′ Anfang bis *quem confor*[*tat*]; f. 299 Fortsetzung von *Cujus dextra* an. = 1 st. neumiert Paris lat. 3719 f. 24. Text: Anal. hy. 21, 85. Mk.: vgl. bei f. 299. Irrig übersehen Dreves und Wooldridge den Anfang auf f. 300′.

f. 299 = Wooldridge pl. 25: Schluss von Nr. 23.

f. 299′ = ib. pl. 26: **24.** 2 st. [R]egis cujus potencia. — **25.** 2 st. [A]d honorem salvatoris. — **26.** 2 st. [B]enedicamus domi- Spiritus almi gracia.

Digitized by Google

f. 4 = ib. pl. 29: **27.** 2st. [E]xultemus et letemur Nicolaum (mit französischem Refrain). Übertragung: Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 313 f. — **28.** 3st. [V]erbum patris umanatur. Vgl. bei Nr. 29. — **29.** 2st. [I]in (!) natali novi regis. Dreves druckt die Texte Nr. 28 und 29 Anal. hy. 20, 104 und 126 nur aus München Univ.-Bibl. 156 s. 14. f. 238′ und 239′ (Var.: summi); die 1st. Melodien in München weichen für Nr. 29 ganz, für Nr. 28 (ediert: ib. S. 254; im Codex *c e g*, nicht *c f g* beginnend) nach ähnlichem Anfang ab. — **30.** 2st. [H]oc in solemnio.

f. 4′ = ib. pl. 30: **31.** 2st. Motette [747] partiturmässig geschrieben; Mot.: Amborum sacrum spiramen; T. Benedicamus domino (I): organal. Der Mot.-Text ist centoartig aus lateinischen und französischen Zeilen zusammengesetzt. Mit gleicher Melodie sind mir bisher auch anderweitig nachweisbar die Abschnitte: Lux et decus universe fabrice mun*di* (Schluss des R einer der Fassungen von O 2; Melodie = Proc. Mon. S. 27), O crux ave spes uni*ca* (Str. 6 des Hymnus: Vexilla regis; Melodie = Hymni, Ed. Sol. S. 40), Veni creator spirit*us* (= ib. S. 52), Verbum patris hodie u. s. f. (= Villetard, Off. de P. de Corbeil S. 178) und Christe dei splendor (Kyrie Cunctipotens V. 4; vgl. Anal. hy. 47, 50. Melodie: = Anfang des Christe eleison L. Gr. Nr. 4; Ed. Vat. Nr. 4); so citierte wohl auch der aus dem gleichen Kyrie-Tropus (V. 7) entnommene Anfang, dessen Melodie jetzt abgeschnitten ist, den entsprechenden Abschnitt der liturgischen Melodie. Die eigentümliche Art der Aufzeichnung des T., dessen langgehaltene Töne meist in eine grosse Zahl von Unisoni zerlegt sind, kehrt sonst nur noch in der Motette [1]: Vidit rex (T. Viderunt omnes; ebenfalls organal) Innsbr. 457 (s. 14.) f. 79′ wieder. Analog gebaut sind ferner [359] und [761]; vgl. oben S. 105 und 100.

f. 3 = ib. pl. 27: Schluss von Nr. 31. — **32.** 1st. Intonation und 2st. Tropus: Agnus Qui pius (so?). — **33.** 2st. Divino maduit.

f. 3′ = ib. pl. 28: **34.** 2st. [F]los floriger candor. — **35.** 2st. [A]d cantus letitie. Der verbreitete Text (Var.: Ad cantum *und* Ad festum) ist mehrfach gedruckt: aus 4 anderen Quellen (Stuttg. f. 69′ nur Text; Engelb. 314 f. 129; 2st. Berlin germ. 8° 190 s. 15. f. 9′; Codex von 1533 in Privatbesitz) in Anal. hy. 20, 80; nach Ch. Adolf 1542 von Ph. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied 1, 233; nach schwedischen Quellen des 16. Jahrhunderts mit der gleichen 2st. Komposition (vgl. Sammelb. 4, 66) u. a. von T. Norlind, Sammelb. 2, 594 und G. R. Woodward, Piae Cantiones 1910, S. 18 (vgl. ib. S. 228 f.).

9. Paris B. N. franç. 25408.

In der Sammelhandschrift Paris frç. 25408 (früher fonds Notre Dame 273 bis; vgl. Cat. Bibl. Nat. Les Mss. frç. Anc. pet. f. frç. 2, 583 f.), die u. a. den Bestiaire des Richard de Fournival überliefert, dessen Copie f. 106′ 1267 datiert ist, enthält der Pergament-Ternio f. 116—121 (17 : 12,5 cm) 5 1- und mehrstimmige Stücke verschiedener Art, darunter auch eine Motette. Die Notation ist eine flüchtige Quadrat-, am Schluss (von V. 4 in Nr. 5 ab) Mensural-Notation. Während nach G. Paris

Digitized by Google

(Romania 8, 1879, 169) der Codex wahrscheinlich „dans la Touraine, le Poitou ou l'Angoumois" entstand, stellte P. Meyer (Bull. de la Soc. des anc. textes franç. 9, 1883, 102) die Ansicht auf, dass er englischer Provenienz ist.

Sowohl in der musikgeschichtlichen wie in der philologischen Literatur ist der musikalische Teil des Codex seit 1847 mehrfach genannt, seitdem im gleichen Jahr 1847 daraus Fétis in Danjou's Rev. de la mus. rel. u. s. f. 3, 323 das 3 st. All. Virga ferax und É. du Méril (Poés. pop. lat. du moyen âge S. 125 ff.) den Text *Scribere proposui* edierten. Letzterer ist, seitdem die deutsche Forschung auf den Zusammenhang seiner Strophen *Vita brevis breviter* und *Ubi sunt qui ante nos* mit *Gaudeamus igitur*-Strophen hinwies (vgl. u. a. Creizenach, 1873, Verh. der 28. Vers. dtsch. Phil. u. Schulmänner in Leipzig 1872, S. 206), in der weitverzweigten Gaudeamus-Literatur oft citiert (bisweilen mit der zu Missverständnissen verleitenden Bezeichnung: „Bussgesang vom Jahre 1267" u. ä. und meist ohne genauere Citierung des Pariser Codex, der aber, vgl. unten, nicht der einzige mittelalterliche Codex ist, der diesen Text überliefert). 1875 gab M. Sepet, Bibl. de l'Éc. des Chartes 36, S. 139 ff., gelegentlich seiner Edition des Textes: Omnis caro („Cantique latin du déluge") eine (die Musik nicht immer berücksichtigende) Beschreibung des Codex. Dass „Mordax" eine Motette ist, übersah auch Coussemaker in seinen dürftigen Bemerkungen über den Codex: L'art S. 14, 116 und 272.

Der Inhalt des Ternio ist:

1. f. 116—117. 1 st. Omnis caro peccaverat. Text: Th. Wright, Mapes (1841) S. 208 aus London Cott. Tit. A XX f. 67′; M. Sepet l. c.
2. f. 117′. 2 st. Motette [942]. Motetus (f. 117′ Sy. 1—7; f. 118 Sy. 1—7): Mordax detractio livoris. T. (f. 117′ Sy. 7—10) unbezeichnet: 3 li 2 li |. Durch Beschneiden des oberen Randes fehlen f. 118 Sy. 1 einige Noten. Die Quelle des T. ist mir noch unbekannt. Text: M. Sepet l. c. S. 142 Anfang bis *bestia.*
3. f. 118 Sy. 8-9, 118′ (4 Acc.) und 119 (5 Acc.). 2 st. (in Conductus-Form) Stillat in stellam. Text: M. Sepet l. c. S. 142 Anfang bis *filius.*
4. f. 119′ (3 Acc.) und f. 120 (Acc. I und Anfang von Acc. II). 3 st. Al[l]eluya Virga ferax Aaron. Die 2 st. Komposition dieses All. in London Ar. 248 f. 200′ (vgl. oben S. 13) weicht ab; vgl. ferner Lo Ha 1, 8. Mk.: Fétis l. c.
5. f. 120. 1 st. Scribere proposui de contemptu. Die Melodie ist nur zu Str. 1 (Sy. 4—7) ausgeschrieben. Text: É. du Méril 1847 l. c. = Cambridge Univ. Libr. Add. 710 s. 14. (Text: Anal. hy. 21, 100 f.; merkwürdigerweise ohne weitere Lit.-Angaben); London Br. M. Add. 16559, Zusatz s. 13. auf dem vorletzten Blatt (Cat. of Add. to the Mss. in the Br. Mus. 1846—47, London 1864, S. 278; Text: P. Meyer, Romania 19, 1890, S. 105; von Dreves und Woodward übersehen); Piae Cantiones 1582 Nr. 35 mit abweichender Melodie (vgl. u. a. die Neuausgabe von G. R. Woodward 1910, S. 60); in stärker abweichender Form mit einer 3. Melodie in einem unnumerierten Codex in Montserrat s. 15. (Text: Anal. hy. 21, 101 f.; Mk.: ib. S. 220). Über die starken Varianten namentlich bezüglich der späteren Strophen vgl. Woodward S. 244 f.

Die letzten Texte des Ternio (vgl. Sepet S. 143) sind ohne musikalische Beziehungen.

Digitized by Google

XVI. Vereinzelt überlieferte französische Motetten des älteren Repertoires.

Von den vereinzelt überlieferten französischen Motetten nehme ich in dieses Kapitel die in 1 st. Chansonniers (mit Ausnahme von V) oder in ähnlichem Zusammenhang (mit Ausnahme von Paris frç. 12786) sich findenden, ferner die als lyrische Einlagen in epischen Dichtungen vorkommenden und die nur aus Citaten der Erbauungs-Literatur bekannten Motetten auf; dagegen stelle ich die kleinen französischen Motettensammlungen des jüngeren Motetten-Repertoires, auch wenn sie noch in Neumen oder in Quadrat-Notation geschrieben sind, wie die analogen lateinischen Motetten (vgl. oben S. 319) für das entsprechende Kapitel in Teil B zurück.

Über die gelegentliche Bezeichnung blosser Refrains als „Motet" in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts vgl. K. Bartsch, Zeitschr. für roman. Phil. 8, 1884, S. 457 und 573 (es „erklärt sich aus dem häufigen Vorkommen des Refräns in Motets, dass die Refräns bei Citaten in Dichtungswerken manchmal" [ib. S. 573: „nicht selten"] „geradezu als Motets bezeichnet werden"). Ausser in den beiden l. c. S. 463 und 573 citierten Beispielen: „Ce *motet* plain de melodie: Vous ares la singnourie u. s. f." (Renart le Nouvel V. 6827 f.; vgl. auch Aubry in Riemann-Festschrift 1909, S. 222 f.) und „Com cele qui chanta cest *motet* en present: Qui me rendroit mon aignel et mon domage, a li me rent" (Schluss der vorletzten Strophe eines „Bele salus vous mande" beginnenden Salut d'amour in Paris franç. 837 s. 13. f. 269 [nur Text]; ediert von A. Jubinal, Nouv. rec. de contes u. s. f. 2, 1842, 241; der Refrain kehrt in Paris franç. 12483 Nr. 4 wieder, vgl. unten S. 342; vgl. ferner: „Si quis ovem redderet, me gaudeat uxore" in Carm. bur. Nr. 119) kommt sie z. B. vor: im Renart le Nouvel V. 2445, 6837, 6872, 7077 und 7080 (in der Lesart in Paris frç. 1593: canchons ou moteiz), beim Refrain von Str. 17 des citierten Salut d'amour (mit dem Refrainschluss *brunet* reimend) und bei den Refrains der 1. Strophen in 2 Texten des Codex D: Ballete Nr. 16 (Ray. Bibl. Nr. 1184) und Pastourelle Nr. 57 (ib. Nr. 1369; mit dem Refrain *Robin teureleue Robinet* reimend).

1. Die Miracles de Nostre Dame des Gautier de Coincy.

Die Kompositionen der lyrischen Einlagen der grossen, um 1223 angesetzten (vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 651), oft überlieferten Mariendichtung des Gautier de Coincy (1177—1236) sind für die Musikgeschichte in mehrfacher Hinsicht von hervorragender Bedeutung; u. a. darin, dass

1) Gautier in weitem Umfang für seine geistliche Lyrik bedeutende Werke des lateinischen und des weltlichen französischen Repertoires als Vorbild benutzte — die (gleichzeitig eine wertvolle chronologische Feststellung gewährenden) Resultate, zu denen 1888 P. Meyer (Romania 17, 429 ff.) durch seine textlichen Untersuchungen einer Anzahl von Chansons, die er als Contrafacta nachwies, geführt wurde, finden

Digitized by Google

sowohl eine wesentliche Erweiterung wie eine grössere Sicherstellung der Evidenz des direkten Zusammenhangs zwischen Vor- und Nachbild durch die musikalische Untersuchung der Provenienz der Melodien der Lieder Gautier's —;

2) 3 in einigen Codices 2st. überlieferte Lieder Gautier's die ersten in mehrstimmiger Conductusform komponierten französischen Texte sind, die einen Ehrenplatz in der Geschichte der französischen Musik beanspruchen dürfen, wenn auch dieser Versuch der Einführung mehrstimmiger Conductus-Form in die Komposition der französischen Lyrik, der vielleicht im Zusammenhang mit der Benutzung auch von lateinischen Conductus-Texten als Vorbilder von Contrafacta steht, wenig gelungen scheint und nur sehr wenig Nachahmung fand.

Da unter den Contrafacta auch eine Motette sich befindet, sind diejenigen Gautier-Codices, die die lyrischen Einlagen mitüberliefern (vielfach fehlen sie), hier zu nennen; und ich benutze wiederum die Gelegenheit zu einer kurzen (in der bisherigen Literatur fehlenden) Orientierung über den gesamten musikalischen Inhalt dieser Codices, von denen ich die 11 Pariser und den Londoner Codex selbst einsah.

Die einzige vollständige Ausgabe der „Miracles" ist bisher die von Poquet (Les miracles de la sainte Vierge, traduits et mis en vers par G. de Coincy, 1857) nach der Handschrift Soissons. Raynaud, Bibl. 1, 183 ff. (Pb [13]) gibt den lyrischen Inhalt von 11 Gautier-Codices an, ordnet ihn aber in wenig übersichtlicher Weise alphabetisch nach den Reimen der 1. Verse um. Ich behalte im folgenden die originale Folge der lyrischen Einlagen in den Handschriften, in denen sie (einige Ausnahmen abgerechnet) meist 3 gesonderte Gruppen bilden, bei.

Die von Raynaud genannten Codices sind 9 Codices des fonds franç. in Paris B. N.: **a** 817 (grösstes Format), **b** 986 (28 : 19 cm), **c** 1530 (25,5 : 17,5 cm), **d** 1533 (30 : 21 cm), **e** 1536 (26,5 : 19,5 cm), **f** 2163 (17,5 : 13 cm), **g** 2193 (20 : 13,5 cm), **h** 22928 (27,3 : 19,5 cm) und **i** 25532 (25 : 17 cm); ferner die Codices Neuchâtel 4816 (**j**; 30 : 21 cm; vgl. auch Ray., Bibl. 1, 39 f.), Soissons Sem.-Bibl. (**k**; 34 : 24,3 cm; vgl. auch ib. S. 240) und, nur in der Anmerkung genannt, Blois 34 (ich bezeichne ihn: **l**; 28 : 19,5 cm; vgl. Cat. Dép. 24, 389 ff.) Diesen 12 sind 3 weitere zuzufügen: Paris B. N. nouv. acq. frç. 6295 (**m**; 30 : 21,5 cm); Ars B (Paris Ars. 3517 und 3518; **n** und $\mathbf{n_1}$; 28 : 20 cm; vgl. unten die Beschreibung von Ars B, ferner Cat. Bibl. Ars. 3, 405 ff. und die dort angegebene Literatur) und London Br. M. Harl. 4401 (**o**; 28 : 21,5 cm; vgl. Hughes-Hughes, Cat. of Ms. Music in the Br. M. 1, 423).

Als die wichtigsten Codices gelten **h** und **k**. **a** und **j** sind Papierhandschriften des 15., die übrigen Pergamenthandschriften des 13. Jahrhunderts. Die Musik überliefern: **b**, **c** (in schlechter und ungewandter Notenschrift), **e**, **f**, **h**, **i**, **k**, **n** und **o** (in flüchtiger Notation); **d**, **g** und **m** sind auf die Zufügung der Melodien eingerichtet, ohne dass diese jedoch im Mittelalter eingetragen wurden; **g** zeigt musikalisch sinnlose Notenzufügungen späterer Zeit, die hier natürlich ausser Betracht bleiben; **a** ist nur als Texthandschrift angelegt; ebenso überliefern **j** und **l** (nach freundlicher Mitteilung der Herren Robert in Neuchâtel und P. Dufay in Blois) nur die Texte. Die Notation ist in **b**, **c**, **e**, **f**, **i**, **n** und **o** Quadrat-Notation, in **h** Quadrat-Notation mit einer Reihe

Digitized by Google

mensuriert geschriebener Partien und in **k** (nach den hieraus edierten Faksimile-Proben zu schliessen, vgl. unten) Mensural-Notation; das hohe Alter der Abfassung der Originalgestalt der Miracles lässt jedoch die zusammenhängende Beschreibung an dieser Stelle angemessen erscheinen.

Eine 1. Gruppe bilden nach dem Prolog am Anfang von Buch 1 die 7 Texte: Ray. Bibl. Nr. 851 (Amours qui bien set *oder* set bien), 603 (Qui que face rotruenge), 956 (Roine celestre), 1845 (Talens m'est pris), 1836 (Efforcier m'estuet), 1677 (Quant ces floretes) und 20 (Por conforter). Die Codices **b, c, e, h, i, k, n** und **o** überliefern sie vollständig und in gleicher Folge; in **l** ist nur der Anfang des 1. erhalten; in **d** steht nur der 1., 2., 5., 6., 7. und der 3. von V. 17 (Haute pucele) ab; in **m** nur der 1., 2., 4., 6. und 7.; in **g** nur der 7. zwischen Texten der 2. Gruppe (vgl. unten); in **j** nur der 2.; in **n** folgen der 1. und 6. ein 2. Mal f. 145′ und 146 mit gleicher Melodie; in **a** und **f** fehlt diese Gruppe ganz. Die Melodien sind stets 1 st. und überall (wohl auch im Codex **k**, aus dem ich nur die 3 edierten Kompositionen kenne) die gleichen. (P. Meyer bemerkt l. c. S. 435, dass das Vorbild zu 1845 das Lied Ray. Bibl. Nr. 1848 — dessen Melodie ist jedoch nicht erhalten — und das Vorbild zu 1848 das Lied Ray. Bibl. Nr. 342 — dessen Melodie weicht jedoch von der zu 1845 ab — ist).

Eine 2. grössere Gruppe bildet ein Liederzyklus am Anfang des 2. Buchs, dessen Zusammensetzung in den verschiedenen Codices grössere Verschiedenheit aufweist. In **k** bilden ihn: Ray. Bibl. Nr. 1930 (Pour la pucele), 1899 (Ma viele vieler veut un biau son), 1546 (*L'amours* oder *Amours dont*), 526 (*Hui matin*), 1212 (D'une amour coie) und 520 (Ja pour iver); ferner überliefert **k** (in diesem Zusammenhang?) auch 556 (Mere dieu). In **l** setzt er sich zusammen aus: 1930, 556, 1546, 1212, 526, 520 und 1899; in **i** wie in **l**, nur fehlt hier 1212. 6 Codices beschränken sich auf 5 oder 4 Lieder an dieser Stelle; **h**: 1930, 1546, 1212, 526 und 520; **c, d, e** und **o**: 1930, 556, 1546, 1212 und 526; **n**: 1930, 1546, 1212 und 526. **g** überliefert hier: 1930, 20 (vgl. oben), 1546 und 526 und am Schluss des Codex: 1212 und 1546 zum 2. Mal. In **a** und **f** steht nur 1930; in **j** nur 526; in **m** nur 1212; in **b** fehlt diese Gruppe ganz. — Die Melodien differieren in **i** und **f** bezw. in **i** für 1930 und 556 von der sonstigen Überlieferung (aus **k** ist mir nur die Melodie von 556 bekannt, die die gleiche wie in **c, e** und **o** ist). Die musikalische Fassung von 1546 ist in **e** f. 112′ 2 st., sonst 1 st.; alle übrigen Melodien sind stets 1 st. Für 1546, ein Contrafactum zu Blondel's ebenso beginnendem Lied Ray. Bibl. Nr. 1545 (vgl. P. Meyer l. c. S. 431), übernimmt Gautier auch die Melodie zu Blondel's Lied (ediert: Ars p. 114; Anfang auch bei Beck, Troub. S. 118).

Dieser Gruppe gehört das geistliche Contrafactum zur Motette [764] Hyer matin a l'enjornee 2 st. W_2 4, 48 an: der ebenso (meist: *Hui matin a la jornee*) beginnende Text [765] = Ray. Bibl. Nr. 526, der mit der gleichen 1 st. Melodie: **c** f. 146′b, **e** f. 113′a, **h** f. 158b, **i** f. 108b, **k** (Text: Poquet S. 389), **n** f. 143′a, **o** f. 107′b und ohne Melodie: **d** f. 139b, **g** f. 16′a, **j** p. 369 und **l** erhalten ist. Die musikalische Quelle der Melodie ist das Du. der 3 st. Notre Dame-Clausula: Domino (aus Benedicamus VI) W_1 f. 12; F f. 42′; W_2 f. 29. Lateinische Motettenformen sind: [762] Alpha bovi 2 st. F 2, 25; Ma f. 131′ (Mot.); und [763] Larga manu 2 st. W_2 2, 62. —

Digitized by Google

Text (6 Str.): u. a. auch Bartsch, Rom. u. Past. S. XIII ff. — Mk.: Anfänge des Mot. aus **h** und (nach meinen Angaben) aus W_2 4 und W_2 2 bei Beck, Troub. S. 87 und 89 f.

Eine 3. Gruppe bilden 3 Lieder auf „la sainte Leochade", Ray. Bibl. Nr. 1644 (Las las las las; par grant), 1831 (Sour cest rivage) und 12 (*De* [*la*] *sainte Leochade* oder *Leocade*), nur in **a, h, i, k, l** und **n** erhalten; in **i, k, l** und **n** zwischen dem 1. und 2. Buch, in **h** der 2. Gruppe folgend. Die beiden ersten haben in **h, i** und **n** (auch in **k**?) die gleiche 1 st. Melodie. Das 3. bricht in **h** mit der 15. Silbe ab (die Fortsetzung fehlt mit dem folgenden Blatt); in **h** und **n** ist es 1 st.; in **i** und **k** 2 st.; vgl. den folgenden Absatz.

Am Schluss des Werks überliefern mehrere Codices die Lieder: *Entendez tuit ensemble* und: Hui enfantez. — Das 1. (Ray. Bibl. Nr. 83; Text auch bei F. Wolf, Über die Lais 1841 S. 435), musikalisch mit „De la sainte Leochade" identisch, steht in der gleichen 2 st. Komposition wie dieses: **e** f. 247′b und **i** f. 225 b. Seine musikalische Fassung in **k** ist mir nicht bekannt. In **b** f. 209′ ist der für die Musik bestimmte Raum nicht ausgefüllt, auch die Notenlinien noch nicht gezogen; die Grösse des Raums zeigt, dass auch hier die 2 st. Komposition Platz finden sollte; später (im 14. Jahrhundert?) wurde auf dem ursprünglich leeren Schlussblatt des Codex, f. 210, eine von der älteren Melodie abweichende 1 st. Melodie nachgetragen. In **f** f. 223′ und n_1 f. 76 steht „Entendez" mit der alten 1 st. Melodie; in **h** f. 291 b fehlen dazu (ausnahmsweise), in **d** f. 139′, **g** f. 1′b (hier an den Anfang des Werks gestellt) und **m** f. 166′a (wie überall in diesen 3 Codices) die (1 st. beabsichtigten) Noten. — „Hui enfantez", ein Contrafactum zur Sequenz Letabundus (Ch. 10012; Mk. z. B.: Var. preces [5] 70; vgl. ferner unten S. 335), steht mit dieser 1 st. Melodie: **f** f. 224 und **n** f. 101′a (in **n** den Leochade-Liedern folgend), ohne Melodie: **d** f. 140 b.

Endlich haben die Codices **f, g, j, k** und **n** mehrere lateinische und singuläre französische Stücke, bei denen es noch näherer Untersuchung bedarf, wie weit sie von Gautier selbst oder einem späteren Überarbeiter der Miracles stammen oder diesen Fassungen der Miracles einverleibt sind. **j** enthält (ohne Noten) p. 367 Ray. Bibl. Nr. 1600 (Porte du ciel; über das Citat dieses Textes, einer Strophe von Ray. Bibl. Nr. 1429 und des Anfangs von Chev. Nr. 15154 in einem lateinischen Brief eines Mönchs G., wohl von Jumièges, an einen Mönch Guillelmus in Codex Rouen 533 s. 13. f. 114 vgl. P. Meyer, Romania 36, 1907, S. 302 f.). Codex **f** lässt auf 1930 (das 1. Lied der 2. Gruppe) die Lieder 600 (Puis que voi) und 885 (Par *bezw.* Pour mon chief; letzteres auch in **g** erhalten) folgen. **k** beginnt mit dem vom Kanzler Philipp stammenden Lied: Ave gloriosa virginum regina (vgl. oben S. 258 ff.). Am weitesten gehen mit der Aufnahme derartiger Texte in die Miracles die Codices **n** und **g**. Über den Codex **n** (Ars B), in dem der alte Umfang der lyrischen Einlagen auch durch eine Reihe von Motetten, die z. T. dem späteren Repertoire des 13. Jahrhunderts angehören, erweitert ist, vgl. unten in Teil B.

Codex **g** (**Paris franç. 2193**; vgl. oben S. 332) enthält an 4 Stellen lyrische Einlagen: 1) f. 1′b den sonst den Schluss bildenden Text „Entendes" (vgl. oben); 2) f. 9′b bis 12′a (vor dem Prolog zum 2. Buch) 7 Texte; 3) f. 15 b — 21 a 6 Texte am Anfang des 2. Buchs und 4) f. 145 b — 146′a 3 Texte am Schluss des Codex. Die Gruppe von

Digitized by Google

7 Texten besteht aus 6 singulären französischen Texten: Ray. Bibl. Nr. *1272 (A che que je), *1491 (Chanter m'estuet), 2090 (Bele douche), *364 (De la miex), 677 (Vers dieus) und *1236 (Quant je sui) f. 9'—11' (die mit * bezeichneten, deren Melodien leider nicht erhalten sind, wies P. Meyer l. c. S. 430 ff. als Contrafacta nach) und (wie überall im Codex, mit ursprünglich leer gebliebenen, später sinnlos ausgefüllten 1 st. Notensystemen für Mot. und T.) dem Text des sehr verbreiteten Motetus [317] *O quam sancta* (f. 12), dem f. 12' die korrekte T.-Bezeichnung *Et gaudebit* (Nr. 2; aus M 24; in Rücksicht auf die musikalische T.-Ausdehnung breit auseinander gezogen) folgt (vgl. oben S. 116 über die Quelle, die 11 malige anderweitige Überlieferung als Motette mit den Texten [315]—[321] und Theor.-Cit.; τ; μ). Am Anfang des 2. Buchs stehen zuerst die 4 Gautier-Texte: Ray. Bibl. Nr. 1930, 20 (sonst der 1. Gruppe angehörend; vgl. oben), 1546 und (f. 16'a) 526 (das Motetten-Contrafactum: *Hui matin*; vgl. oben S. 333); es folgt f. 17b Philipp's *Veritas equitas* und f. 18'b der wie Veritas ein Contrafactum zum provenzalischen Lai Markiol bildende Lai: *Flours ne glais* (ferner anonym N f. 73' 1 st. überliefert; vgl. oben S. 257). Die letzte Gruppe bildet das sonst nur in **f** erhaltene Lied Ray. Bibl. Nr. 885 und die Wiederholung von 1212 und 1546.

Die Publikation von Melodien aus den Gautier-Handschriften beschränkt sich bisher auf folgende Stücke: aus **k** 1) Ave gloriosa (Ann. Archéol. 10, 1850, zu S. 154 und 186, Faksimile; Clément, Séquences, 1861, S. 73 ff., Übertragung; vgl. ferner oben S. 259); 2) 2 st. De la sainte (Ann. Arch. 10, zu S. 69, Faksimile; Clément schrieb dazu ib. S. 69—80 einen ganz fantastischen Kommentar; ob die S. 73 angekündigte Übertragung erschienen ist, ist mir nicht bekannt. Ebenso unzulänglich und z. T. töricht sind die Bemerkungen eines „Professor B." über die Musik in **k**, speziell über diesen 2 st. Satz bei Poquet S. XIV f. Anm. Die fehlende Oberstimme der 1. Zeile, die mit der Parallelstelle identisch ist, ist natürlich zu ergänzen); 3) Mere dieu (Ann. Arch. 10, zu S. 242); 4) Amours qui (Aubry Rythm. S. 36); aus **e** Mere diu (Aubry Mon. pl. 8); aus **f** Hui enfantez (ib. pl. 6 und S. 8 f.); aus **h** Amors qui (J. B. Beck, Troub. S. 117) und die Anfänge von: Hui matin (ib. S. 87), Quant ces floretes *und* Sour cest rivage (ib. S. 117); ferner: Royne celestre (Aubry in: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts, Nr. 15, ohne exakte Quellenangabe) und der Lai: Flours ne glais (ib. Nr. 16; vgl. oben S. 257).

2. Vereinzelte Motetten in 1 st. Chansonniers.

Wie oben mehrfach bemerkt, ist eine kleine Anzahl französischer Motetten in musikalisch verstümmelter Form (1 st. ohne T.) auch in die grossen 1 st. Chansons-Sammlungen übergegangen. Soweit die Melodien liturgische Melismen als Quellen haben, ist evident, dass die in den Motettenhandschriften überlieferte 2 st. Motettenform die originale Kompositionsform dieser Texte ist. In Analogie dazu nehme ich dies auch für die weiteren in Motettenhandschriften mit T. überlieferten Werke an, obwohl z. B. bei einem Werk über einem nicht-modal rhythmisierten T. aus vorläufig unbekannter Quelle (jedenfalls nicht aus dem gebräuchlichen T.-Repertoire) wie [820] wenigstens die Möglichkeit einer nachträglichen T.-Zufügung nicht ausgeschlossen wäre. Welches die musikalische Originalform der nur 1 st. oder ohne Melodien über-

Digitized by Google

lieferten Werke ist, die ich im folgenden im Anschluss an G. Raynaud vermutungsweise als Motetten hier nenne, ist vorläufig unbekannt. Während in den Motetten-Handschriften die französischen Texte stets nur eine Strophe haben, finden sich zu ihnen in den Chansonniers bisweilen mehrere, die nach der gleichen Melodie zu singen sind.

a. Paris frç. 844 (R) und 12615 (N).

Über den Zusammenhang dieser beiden Chansonniers (Pb[3] und Pb[11] in Ray. Bibl.; M und T bei Schwan) vgl. Schwan, Altfranz. Liederhandschr. 1886, S. 19 ff. Sie überliefern ausserhalb ihrer Motettenfaszikel (vgl. oben S. 285 ff.) in ihrem alten Bestand in Quadrat-Notation folgende Motetten:

1) [271] *En non dieu c'est la rage* (R; N: *raige*). 1 st. R f. 168a und N f. 61'; beidemal mit der Verfasserangabe: Li moines de St. Denis (Ray. Bibl. Nr. 33; 1 Str.; in R ist, vielleicht überflüssiger Weise, Raum für weiteren Text freigelassen). Motettenform: 2 st. mit T. Ferens pondera (aus M 22; 3 li | bezw. 3 li | 3 li | 3 li | 2 lo |): W_2 4, 32; Mo 6, 183; D Nr. 30 (nur Text).

2) [415] *Por conforter mon corage.* 1 st. R f. 102'a mit der Verfasserangabe: [Er]nous li [V]ielle (Ray. Bibl. Nr. 19; 3 Str.). Quelle: Go Nr. 2 (aus M 32; T. 3 li |): 3 st. F f. 11. Motettenform: 2 st. W_2 4, 63; identisch [414] Crescens incredulitas 2 st. F 2, 9. Text: vgl. oben S. 215.

3) [1137] *Mes cuers n'est mie a moi.* 1 st. N f. 131'; Verfasser: Jehans Erars (Ray. Bibl. Nr. 1663; 1 Str.). Als Motettentext ediert: Ray. Rec. 2, 127. Motet enté; vgl. R. A. Meyer bei Stimming, Motette S. 158.

4) [1138] *L'autrier par une valee.* Mit 2 verschiedenen 1 st. Melodien R f. 99b und N f. 132; beidemal mit der Verfasserangabe: Jehans Erars (Ray. Bibl. Nr. 558; 1 Str.; in R ist wieder nach der 1. Str. Raum für weiteren Text freigelassen). Als Motettentext ediert: Ray. Rec. 2, 126.

b. Die Handschriftengruppe: Paris frç. 845, Ars. 5198 (Ars), n. a. frç. 1050 und frç. 847.

Über den Zusammenhang des 1 st. Repertoires dieser 4 Pergamentcodices s. 13. vgl. Schwan l. c. S. 86 ff. (Pb[4], Pa, Pb[17] und Pb[6] in Ray. Bibl.; N, K, X und P nach Schwan). Über Paris frç. 845 vgl. oben S. 306 f. Über Ars (31,5 : 22 cm) vgl. Ray. Bibl. 1, 54; Cat. Bibl. Ars. 5, 119 ff.; und die im Erscheinen begriffene phototypische Ausgabe: „Le Chansonnier de l'Arsenal" mit vollständiger Übertragung der Melodien von P. Aubry und Einleitung von A. Jeanroy, Paris 1909 f. Über Pb[17] (24,5 : 17 cm), den längere Zeit verschollen gewesenen Chansonnier Clairambault (vgl. auch oben S. 249), vgl. Ray. Bibl. 1, 201 ff. und Bibl. de l'Éc. des Chartes 40, 1879, 48 ff. Über Pb[6] (19,5 : 13 cm) vgl. Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 114 ff. und Ray. Bibl. 1, 123 ff. Phototypisch edierte ferner P. Aubry Mon. pl. 14 Pb[17] f. 190 (vgl. unten), ib. pl. 12 Pb[6] f. 176' und Trouv. et Troub. S. 205 Pb[6] f. 5.

In dieser Handschriftengruppe sind (ausser den S. 306 f. genannten Motetten in Paris 845) 1 st. überliefert die Motetten:

Digitized by Google

1) [235] *Quant voi le douz tens.* Pb⁴ f. 91a; Ars p. 190; Pb¹⁷ f. 135a; Pb⁶ f. 72'a; überall mit der Verfasserangabe: Robert de Rains (Ray. Bibl. Nr. 1485; 3 Str.). Quelle: Latus Nr. 10 (aus M 14; T. 3 li | 2 si |): 2 st. F Nr. 106. Motettenformen: 2 st. W_2 4, 72; 3 st. Dpm. [235 f.] Mo 5, 121 und 151; Cl Nr. 47 und 30. Text und Mk.: vgl. oben S. 216 und W. Mann, Die Lieder des Dichters R. de Rains, 1898, S. 25.

2) [526] *Chascun qui de bien amer.* Pb⁴ f. 108'b; Ars p. 224; [Pb¹⁷ f. 153'a überliefert nur eine Kopie des 18. Jahrhunderts aus dem Codex Pb⁴, aus dem die in Pb¹⁷ fehlenden Lagen f. 136—154 ersetzt wurden]; Pb⁶ f. 64a; überall mit der Verfasserangabe: Mestre Richart de Fornival (Ray. Bibl. Nr. 759); ferner anonym: Paris frç. 846 f. 31a (1 st.); Modena f. 229'a und (in z. T. abweichender Textform, beginnend: Mains se fait; Ray. Bibl. Nr. 1281) Bern 389 f. 153 (nur Text). Motettenform: 2 st. mit T. Et florebit (aus M 53; 3 li |): W_2 4, 3. Text und Mk.: vgl. oben S. 207 und P. Zarifopol, Krit. Text der Lieder R.'s de Fournival, 1904, S. 18. Mod. überliefert 7 Str. (die 4. in singulärer Textform); Pb⁴ und Pb⁵ 6 (die 6. fehlt); Ars und Pb⁶ 5 (die 5. und 6. fehlen); Bern 5 Str. (die 1. beginnt singulär, geht aber in den Refrain der 1. Strophe der Hauptfassung aus; die 2. und 3. Str. der übrigen Codices fehlen).

3) und 4) [137] *Quant fueillissent li buisson* und [252] *Main s'est levee.* Nur Pb¹⁷ f. 190b und f. 190'b; mit der Verfasserangabe: Robert de Rains (Ray. Bibl. Nr. 1852 und 1510; je 2 Str.). Motettenformen: [137] 2 st. mit T. Domino (aus M 13; 2 lo | 3 li |): Mo 6, 204 (Var.: florissent). Mk.: Aubry Mon. pl. 14 Anfang aus Pb¹⁷. — [252] 2 st. mit T. Et tenuerunt (aus M 17; 3 li | 2 si |): R Nr. 8; N Nr. 30. — Texte: auch W. Mann l. c. S. 23 und 19.

c. Die übrigen Chansonniers.

Der Chansonnier **Paris franç. 20050** (früher St. Germain franç. 1989; Pb¹² in Ray. Bibl. 1, 172 ff.; U bei Schwan l. c. S. 174 ff.; vgl. die vollständige Ausgabe in den Publikationen der Société des anciens textes français: „Le Chansonnier français de St.-Germain-des-Prés" von P. Meyer und G. Raynaud, von der bisher nur T. I, die „Réproduction phototypique", Paris 1892, erschienen ist, während die angekündigte „Transcription" noch fehlt), ein von verschiedenen Händen geschriebener Pergamentcodex s. 13.—14. (18 : 12 cm; A: f. 4—91 s. 13. mit Melodien in Neumen auf Linien oder leeren Notensystemen für die Melodien; B: f. 94—109 s. 13. ohne Melodien und auch, ohne Platz für die Zufügung von Melodien zu lassen, aufgezeichnet; C: f. 110—161 s. 13. oder 14. durchweg ohne Melodien, für deren Zufügung aber Raum gelassen ist, in dem jedoch die Notensysteme noch nicht gezogen sind; D: f. 163—169 ohne Melodien wie in Teil B aufgezeichnet; ferner passim mehrere Nachträge verschiedener Hände), überliefert im 3. Teil f. 137' (ohne Noten) das Motet enté [820] *Onkes n'amai tant* (Ray. Bibl. Nr. 498; 3 Str. = 1 st. V f. 68' mit der Verfasserangabe: Maistre Richars. Motettenform: 2 st. W_2 4, 14 mit T., „Sancte" bezeichnet, $\sigma\gamma$; R Nr. 1 und N Nr. 1 mit T., „Sancte Germane" bezeichnet, in R ohne Noten, in N meist 3 li |, mehrfach mit 2 si | wechselnd. Text: vgl. oben S. 208 und Zarifopol, l. c. S. 43).

Die Notation fehlt ganz in den Codices **Bern Stadt-Bibl. 389** (Pergamentcodex s. 13.—14.; 22,5 : 16,5 cm; B² in Ray. Bibl. 1, 5 ff.; C bei Schwan l. c. S. 173 ff. und 211; alphabetisch geordnet; die Notensysteme blieben unausgefüllt) und **Modena Bibl.**

Digitized by Google

Estense A R 4, 4 (Teil I Pergamentcodex s. 13., f. 1ff., und s. 14., f. 232—260; die französischen Lieder bilden den Schluss des älteren, 1254 geschriebenen Corpus; M in Ray. Bibl. 1, 37ff.; H bei Schwan l. c. S. 216ff.; vgl. ferner A. Mussafia, Wiener Sitz.-Ber., ph.-hist. Kl. 55, 1867, S. 339ff.), die hier nur als Quellen für den hier anonym überlieferten Text der Motette [526] *Chascuns qui* (Modena f. 229'a) bezw. deren z. T. abweichende Textform, beginnend: *Mains se fait* (Bern f. 153) zu nennen sind; vgl. oben S. 337.

Auch in dem grossen, alle Lieder alphabetisch ordnenden und anonym überliefernden Chansonnier **Paris frç. 846**, einem Pergamentcodex s. 13.—14. (24,2 : 16,6 cm; Pb[5] in Ray. Bibl. 1, 110ff.; O bei Schwan l. c. S. 119ff.; vgl. auch Cat. Bibl. Imp. Les Mss. frç. 1, 110ff.; phototypisch edierten P. Aubry Mon. pl. 11 f. 45 und J. B. Beck, Mus. des Troub. 1910, pl. 8 f. 116), den ich hier den übrigen Chansonniers anschliesse, obwohl seine Notation nur z. T. reine Quadrat-Notation ist und viele Melodien in ihm teils in inkonsequenter Mensural-Notation, teils konsequenter mensuriert aufgezeichnet sind, ist bisher nur das als 24. der 26 mit C beginnenden Lieder aufgenommene Lied [526] *Chascuns qui* (f. 31a; 6 Str.) als wohl ursprünglich dem Motetten-Repertoire angehörig nachzuweisen (vgl. oben S. 337). — Es sei ferner auch hier angemerkt, dass dieser Codex für die Geschichte der mehrstimmigen Musik dadurch von besonderer Wichtigkeit ist, dass er f. 21b als letztes der mit B beginnenden Lieder das hier singuläre: *Bien m'ont amors entrepris* (Ray. Bibl. Nr. 1532; 2 Str.) 2st. überliefert (in der musikgeschichtlichen Literatur zuerst von mir Sammelb. 4, 1902—3, S. 35 erwähnt. Vgl. Bd. II Nr. 942a. Mk.: Anfang der Oberstimme bei Beck, Troub. S. 121 und 124). Es ist mensural notiert. Die nur „Tenor" bezeichnete Unterstimme folgt am Schluss der Oberstimme und ist für V. 1, 3 und 5ff.: 2li br| ligiert; zu V. 2 und 4 ist der T.-Rhythmus: lo br| und am Schluss: 3lo|. Obwohl somit der T. wie ein Motetten-T. aussieht, ist die 2st. Komposition stilistisch keine Motette (wie sie Ray. Bibl. 2, 162 bezeichnet ist), wenigstens keine reine Motette, da der T. genau die gleiche Gliederung wie die Oberstimme hat, sondern, wie ich bereits l. c. S. 35 genauer ausführte, eine Übergangserscheinung zum neuen Stil des 2st. französischen Lieds, wie ihn erst das 14. Jahrhundert weiter ausbildete.

Die zerstreuten Motetten im Chansonnier V (**Rom Vat. 1490**; s. 14.) führe ich erst in Teil B im Zusammenhang mit dem Motetten-Faszikel dieses auch inhaltlich spät zusammengestellten Codex an.

3. Paris B. N. franç. 12581.

In diesem Pergamentcodex s. 14. (30 : 21,5 cm; Pb[10] in Ray. Bibl. 1, 150ff.; E in Ray. Rec. 1, XIV; S bei Schwan l. c. 155ff.) finden sich an 4 Stellen kleine Sammlungen französischer lyrischer Texte ohne Noten und ohne Verfasserangabe.

Die 1. derartige Sammlung (f. 87'—88') besteht aus: 1)—3) den singulären Chansons Ray. Bibl. Nr. 583, 182 und 1819; 4) f. 87'b der Motette [519] *Bele sanz orgueil* (Qu. Et exaltavi Nr. 8, aus M 51, T. 3li 2li| 2si|: St. V Nr. 38 mit dem Motettenanfang in mg. Motettenformen: 2st. W_2 4, 25; 3st. Dpm. [519f.] Mo 5, 93; Cl Nr. 56—57; Ba Nr. 15. Text, Mk. und eine Refrainbeziehung: vgl. oben S. 211);

Digitized by Google

5) f. 88 Et je souhait (von Raynaud nicht genannt); und 6)—8) den Liedern Ray. Bibl. Nr. 1309 (singulär), 1199 (verbreitet; von Gace Brulé) und 1754 (verbreitet; verschiedenen Verfassern zugeschrieben).

Ferner fasst Raynaud (Bibl. 2, 247 und Recueil 2, 127) den f. 320'a gegen Ende der 3. Sammlung (f. 312'—320') überlieferten, hier singulären (Ray. Bibl. Nr. 493 als Pastourelle bezeichneten) Text [1139] *L'autrier par une ajornee chevauchai si com moi plot* als Motette auf; über den Refrain am Schluss vgl. R. A. Meyer l. c. S. 148.

4. Metz Stadt-Bibl. 535.

Über den Inhalt dieser lothringischer, vielleicht speziell Metzer Provenienz entstammenden (P. Meyer l. c. S. 43), früher dem Kloster St. Arnulf in Metz gehörigen geistlichen Sammelhandschrift, eines Pergamentcodex s. 13.—14. (20 : 13 cm), vgl. Cat. Dép. 4° 5, 1879 (vgl. dazu das Avertissement S. I), S. 198 und P. Meyer, Bull. de la Soc. des anc. textes 12, 1886, S. 41ff. (der Katalog von V. Jacob, Cat. des Mss. de la Bibl. de Metz etc., in: Mém. de la Soc. d'archéol. et d'hist. de la Moselle, 13, 1874, 306, nennt den Codex nur kurz). Musikgeschichtlich wichtig ist darin eine durchweg von der gleichen Hand geschriebene Sammlung geistlicher Lyrik verschiedener Formen, zum grössten Teil aus Contrafacta bestehend, in der zu 10 Texten 1 st. Melodien in neumenartigen Notenformen auf Linien zugefügt sind, f. 161 ff. Diese Sammlung bilden:

1. f. 161. Diex d'amours pour coi ne muir. Rondeau (inkorrekt bezeichnet es P. Meyer S. 62 als „2 couplets (le 1. noté) d'une *chanson* pieuse"; indes ist die Rondeauform evident und das ganze mit Melodie versehen).
2. f. 161'. Cum cil qui est de bone amour esprins. Chanson von 7 Strophen.
3. f. 162'. Dous Jhesus pour vostre amour. Rondeau.
4. f. 162'. Quant voi la glaige meure. Sehr verbreitete Chanson von Raoul de Soissons; Ray. Bibl. Nr. 2107 (Mk.: Ars); Metz überliefert hier das weltliche Original im wesentlichen unverändert, nur textlich entstellt, kein geistliches Contrafactum (ein solches existierte z. B. von Jacques de Cambrai, Ray. Bibl. Nr. 2091).
5. f. 163. Angelus ad virginem (das einzige rein lateinische Stück des ganzen Codex). Chev. Nr. 1067. Die verbreitete vielfach variierende Melodie ist 1 st. ediert von Wooldridge, Early Engl. Harm. pl. 34 aus London Ar. 248 s. 14.; eine 3 st. Komposition s. 14. mit der Melodie in der Mittelstimme ib. pl. 46 f. aus Cambridge Univ. Libr. Add. 710; eine 2 st. mit der Melodie in der Oberstimme, London Br. M. Cott. Fragm. XXIX f. 36', ist unediert.
6. f. 164. Amereis mi vous cuers dous. Rondeau.
7. f. 164'. Biaus diex porrai je venir. 8 zeiliges Rondeau, in dem auffälligerweise die Melodie von V. 6 von der 2. Refrainhälfte differiert.
8. f. 165. L'autrier m'estoie leveis. Contrafactum zu der verbreiteten Pastourelle: L'autrier estoie montes (Ray. Bibl. Nr. 936; Mk.: [Ars]) des Duc de Brabant, deren Melodie in den verschiedenen Codices besonders in der Mitte stark differiert; Metz steht der Fassung in Pb[4] unter den mir bekannten Fassungen am nächsten.

Digitized by Google

9. f. 165'. [719] *La vierge Marie loiaus* (im Codex: louaus) *est amie.* Contrafactum zum Mot. [717] En la praerie. Motettenformen: T. Aptatur (aus O 46*); 3st. Dpm. [716f.] (Tr. He Marotele) Mo 5, 75 und 147; Ba Nr. 34; [718f.] (Tr. He mere diu) Mo 5, 146. Mk.: Couss. Nr. 26 Mo 5, 146; Ba.

Dann folgen ohne Melodien und auch ohne die Freilassung von Raum für die Zufügung von Melodien aufgezeichnet die Texte: f. 166 Au paradis bel ami ai (fehlt bei P. Meyer) — f. 166' (nicht 167', wie P. Meyer S. 70 Nr. 45 angibt) En mai a la matinee — f. 166' Oir d'amours ces noviax chans (der Anfang fehlt bei P. Meyer; dessen Nr. 44: „Ami [im Codex: O mi] trop me sui" ist die Fortsetzung dieser sehr langen Dichtung) — f. 167' O dous Jhesus vous estes enivreis — f. 168 Quant li noviaus tens repaire qu'ivers trait (nicht mit der Motette [100] identisch) — f. 169 Amours me font en sospirant chanter — f. 169' Amours ne m'ocies mie. — Im Codex folgt f. 167 auf 168 und 169 auf 170; doch sind die Blätter richtig foliiert.

Dann folgt wieder mit Melodie:

10. f. 170. 1st. [157] *J'ai si mal ne puis durer.* Motettenformen: T. In seculum (aus M 13); 2st. W_2 4, 50; 3st. Dpm. [157f.] Mo 5, 132. Metz ändert den weltlichen Text nicht und setzt ihm nur den Schluss: „merci, dame, vous m'avez navrei" zu.

Auch den folgenden hier singulären Text: [1140] *Fous ne voit en sa folie* (f. 170; ohne Noten und ohne Raum für Noten) bezeichnet P. Meyer S. 71 als „motet"; musikalisch in Motettenform ist er bisher nicht nachweisbar. Der sprichwörtliche Anfang des Textes kehrt u. a. Fauv f. 28ter' unter einem leeren Notensystem und im Spruchband, das in der Illustration dazu auf der gleichen Seite Fortune dem Fauvel vorhält, wieder.

Über den weiteren Inhalt des Codex vgl. a. a. O.; ich beschränke mich hier darauf aus ihm zu erwähnen, dass zu den näher datierbaren Werken des Codex u. a. die f. 171' folgende Schrift Philipp's von Novara († um 1263; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 1018 und 1022) über die 4 Lebensalter des Menschen gehört und dass das den Liedern unmittelbar vorausgehende Werk eine in Franziskaner-Ideen sich bewegende Dichtung auf die Armut: Qui vuet droit beguinage avoir (f. 153') ist.

Von den 9 mit Melodien versehenen französischen Texten sind also Nr. 8 und 9 nachweislich und Nr. 1—3, 6 und 7 vermutlich Contrafacta, während die Texte Nr. 4 und 10 nicht geändert sind (Nr. 10 ist nur am Schluss erweitert), aber in diesem Zusammenhang wohl ebenfalls mystisch-geistlich aufgefasst werden sollen. Den Formen nach setzt sich dieses kleine Repertoire aus nicht weniger als 4 Formen zusammen: Nr. 9 und 10 sind Motettenstimmen, Nr. 2 und 4 Chansons, Nr. 8 eine Pastourelle und Nr. 1, 3, 6 und 7 Rondeaux. Die Abfassungszeit der Umdichtungen fällt wohl in das 2. Drittel des 13. Jahrhunderts.

5. Citate lyrischer Dichtungen im „Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole."

Über diese nach Servois (l. c. Einleitung S. 43ff.) wahrscheinlich um 1200 entstandene, nur im Codex **Rom Vat. Reg. 1725**, einem Pergamentcodex s. 13. (28,7 : 19,1 cm), erhaltene, mit zahlreichen (leider ohne Noten überlieferten) lyrischen Einlagen und

Digitized by Google

Citaten ausgestattete epische Dichtung vgl. die Ausgabe von G. Servois 1893 (in den Publikationen der Société des anciens textes français); über die älteren Editionen von Bruchstücken daraus vgl. die Literaturangaben ebendort, bei Gröber, Grundriss 2, 1, 533 und bei Raynaud, Bibl. 1, 241 und Rec. 2, 161 f.

Von den lyrischen Einlagen (vgl. die aufschlussreiche Studie darüber von G. Paris in der Einleitung der Ausgabe von Servois, S. 89—121) sind anderweitig bekannt nur 8, fast sämtlich sehr verbreitete Chansonsstrophen vom Chastelain de Couci, Gace Brulé u. a. (V. 845, 922, 1454, 2018, 3616, 3742, 3873 und 4117 ff. = Ray. Bibl. Nr. 1779, 986, 1635, 857, 1232 2. Str., 1872, 1229 und 2086) und 3 aus provenzalischen Troubadoursstrophen umgedichtete Texte (V. 1299, 4639 und 5198 ff.). Alle übrigen sind hier singulär (nur eine Anzahl von Refrains, wie die Aeliz-Zeilen V. 310, 318, 531, 541 und 1572 und viele andere, lassen sich auch sonst nachweisen). Die Anfänge von 8 derartigen Texten führt Raynaud neben den eben genannten (ausser V. 3616 ff.) Bibl. 1, 241 f. an (V. 1158, 1182, 1202, 2226, 3098, 3171, 4573 und 5174 ff.; = Ray. Bibl. Nr. 1834, 202, 744, 1379, 1132, 1319, 754 und 1032). Weitere 19 edierte er als Pièces isolées Nr. 21—39 im 2. Band des Recueil de Motets (darunter als Nr. 36 zu Unrecht die schon genannte Chansonstrophe V. 3616 ff.; auch Nr. 28 = V. 1762 ff. sieht G. Paris l. c. S. 102 als Chansonstrophe an): = V. 310, 318, 513, 521, 531; 541, 1572, [1762], 1837, 2360; 2370, 2380, 2389, 3394, 3410; [3616], 4558, 5413 und 5426 ff. 10 Citate, meist im Bau den letzteren verwandt, sind bei Raynaud nicht genannt: V. 291, 295 = 2505, 304, 329, 2514, 4154, 5092, 5099 und 5218 ff.

Raynaud Nr. 23, 27, 29, 30, 39 und V. 4154 ff. sind offenbar unvollständige Rondeaux, denen zur vollständigen Rondeauform nur der Beginn mit dem Refrain fehlt; die meisten anderen haben ähnliche kleine, stark mit Refrains durchsetzte Form; nur wenige lassen sich mit grösserem Recht auf grund ihres Textbaus und Umfangs vermutungsweise als Motetten ansprechen. Da es mir aber (auch angesichts der Entstehungszeit der Dichtung) noch durchaus unsicher zu sein scheint, ob sich in der Tat Motetten darunter befinden, begnüge ich mich für diese durchweg hier singulären Texte hier mit dem Verweis auf Raynaud Rec. 2, 130 ff. und Servois' Ausgabe.

6. Citate von Motettentexten im „Conte du cheval de fust".

In den zahlreichen zwischen dem Roman de Gu. de Dole und dem Roman de Fauvel entstandenen epischen Werken, die in ähnlicher Weise lyrische Dichtungen oder Dichtungsfragmente in ihren Text aufnehmen, fand ich einen sonst nachweisbaren Motettentext und die Bezeichnung „Motet" für einen singulären Text nur in dem (grösstenteils ungedruckten) Conte du cheval de fust des Girardin d'Amiens, dessen „altfranzösische Liedercitate" E. Stengel (Zs. f. rom. Phil. 10, 1886, 460 ff.) nach dem Codex **Flor. Ricc. 2757** (die Codices **Paris frç. 1589 und 1633** sind noch unbenutzt) herausgab. Im Codex Ricc. ist für die (nicht eingetragenen) Melodien dieser Citate freier Raum gelassen (ib. S. 461). Nr. 2, 3, 11—13, 15, 16, 19—21 und 23 wies Stengel als Strophen aus den Chansons Ray. Bibl. Nr. 565, 2118, 879, 1073, 656, 805, 1569, 1172, 413, 505 und 199 nach; Nr. 1, 4 und 9 sind wohl ebenfalls Chansonsstrophen; Nr. 18 ist ein 6strophiges Lied. Nr. 8 ist ein Refrain; Nr. 6 und 7 sind Rondeaux.

Digitized by Google

Nr. 10 (f. 54) *Dieus la reverrai je ja la bele au cors gent qui tant* ist der Text des Mot. [1091] (1 st. Paris 845 Nr. 15; nur Text D Nr. 9). Der hier singuläre Text Nr. 24 (wohl f. 162 oder 162') *Onques mais n'amai a jour de ma vie* ist als „motet" (ib. S. 472) oder „motel" (ib. S. 461) bezeichnet. Motettentexte scheinen ferner zu sein: Nr. 5 *Acolez moi et beisiez,* Nr. 22 *Quant li tans se rassoage qu'oiscillon*; und vielleicht auch Nr. 14 *La douce verdure et li roussignoux* und Nr. 17 *Tant plus sui en lontain pays.*

7. Paris B. N. franç. 12483.

Dieser Pergamentcodex s. 14. (26 : 18 cm; Pb[9] in Ray. Bibl.) enthält in stark verstümmeltem Zustand ein nach 1325 von einem vielleicht normannischen Autor verfasstes (vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 928), umfangreiches Mariale, das 20 musikalische Einlagen (19 Stücke; Nr. 3 und 9 sind identisch) mit 1 st. Melodien in Quadrat-Notation aufweist. Vgl. die Anfänge in Ray. Bibl. 1, 149 ff., wo indes bei den Refrainliedern Nr. 10—17, 19 und 20 nicht die im Codex an die Spitze gestellten Refrains, sondern die Anfänge der 1. Strophen genannt sind, und die reiche, besonders bei Gröber l. c. angegebene Literatur. P. Aubry edierte Mon. pl. 18 f. 25' (Nr. 4: Agniaus dous; zum Refrain dieses Liedes vgl. oben S. 331) phototypisch und die Melodie von Nr. 7: Lasse que devendrai *in*: Jeanroy, Brandin und Aubry, Lais et descorts Nr. 29. Nr. 2 und 8 sind auch sonst bekannt; die übrigen 17 Stücke sind hier singulär.

Das Werk ist hier zu nennen, da Nr. 15 sich als „Motet" bezeichnet und die Melodien trotz der späten Entstehung der Miracles-Dichtung nicht nur in der Notation, sondern auch stilistisch ältere Eigentümlichkeiten zeigen. Es muss freilich vorläufig noch offen bleiben, ob sie nicht doch erst dem 14. Jahrhundert entstammen, da der Lai „Lasse", der nach dem Muster des Lai du Chevrefeuille gebaut ist (vgl. Jeanroy, Lais et descorts Nr. 22 und S. 72) nur wenige Takte von dessen Melodie benutzt und die Melodie von Nr. 8: „Qui bien aime, a tart oublie" (Ray. Bibl. Nr. 1188) sowohl von der älteren Melodie dieses Textes in Pb[6] f. 194' und Pb[17] f. 262' wie von der Melodie zu diesem, in V Mounios zugeschriebenen Text in V f. 122' differiert; das musikalische Verhältnis der Melodie von Nr. 2: J'ay un cuer (Ray. Bibl. Nr. 695) zur Melodie dieses Textes in Pb[17] f. 264' untersuchte ich noch nicht.

Der Anfang des Refrains von Nr. 15 (f. 249'b; 1 st. wie alle übrigen Einlagen; vgl. Band II Nr. 1140a) ist: *Vierge Marie douce et piteuse*; der der 1. Strophe: *Un motet vous voudrai chanter.* Da aber in der Strophe, die aus 7 Versen besteht, in V. 3—4 die Melodie von V. 1—2 wiederholt wird, hat diese musikalisch Chanson-, nicht Motettenform und die Bezeichnung: *Motet* dafür ist nur eine poetische Licenz.

8. Die Texte Raynaud, Recueil de Motets II, Pièces isolées Nr. 40—44.

Nr. 42 dieser Texte (Ray. Rec. 2, 137): „Margot, Margot, greif sunt li mau d'amer" ist wohl als ein Rondeau aufzufassen. Mit 1 st. Melodie in flüchtiger, nichtmensuraler Notation ist es (wohl im späten 14. Jahrhundert) auf einem Nachsatzblatt des Codex **Paris frç. 19525** (22 : 15,5 cm; der Codex enthält Heiligenleben) aufgezeichnet.

Die übrigen 4 sind Texte, die als Themata erbaulicher Betrachtungen oder als Citate in solchen in verschiedenen Handschriften nachweisbar sind, überall, wie

Digitized by Google

die Einsicht in die 5 von Raynaud S. 162 f. genannten Codices zeigte, ohne Melodien. Da Raynaud sie als Motetten oder Motettenfragmente auffasst, sind sie hier zu nennen (in den Handschriften ist meines Wissens keiner bestimmt als Motettentext bezeichnet); musikalisch in Motettenform ist keiner von ihnen nachweisbar.

Nr. 40 (l. c. S. 136): C'est la jus c'on dit es pres: jeu et bal i sont cries. Vgl. die l. c. S. 162 f. angegebene Literatur. In **Paris frç. 12467** (35 : 25,5 cm) f. 53' und **Ars. 3142** (33,3 : 24,8 cm) f. 284' s. 13. sind „Moralites seur ces VI vers: C'est u. s. f.", in beiden Codices am Anfang durch eine einen Reigentanz darstellende, musikalisch interessante Miniatur geschmückt, überliefert.

Nr. 41 und 43 (l. c. S. 136 f.): Belle Aalliz mainz s'en leva, vesti son cors et para *und* Sor la rive de mer fontenelle i sordoit cler. In **Paris lat. 16497** s. 13. f. 128' bilden diese Texte die Themata von 2 Predigten (in einer anonymen Predigtserie, die in die Zeit von etwa 1214 anzusetzen ist; vgl. A. Lecoy de la Marche, La chaire franç. au moyen âge ² 1886, S. 196 f.), in denen der 1. auf die Braut des Hohenliedes (vgl. Lecoy l. c. S. 91 ff.) und der 2. auf Maria und Magdalena (vgl. ib. S. 197) umgedeutet sind. Die 1. Predigt kommt ferner vor in: **London Br. M. Arund. 292** s. 13. f. 38 (Bele Aliz matin leva, sun cors vesti et para) und **Poitiers 97 (271)** s. 13. (Bele Aeliz ben se leva, — por de, traiez vos en la, — vesti son cors e para). Im Codex Arund. (Abdruck von Th. Wright in: Altdeutsche Blätter 2, 1840, 143) ist sie dem Erzbischof von Canterbury Stephan von Langton († 1228) zugeschrieben; mit Unrecht, wie Lecoy l. c. S. 92 f. zeigte. Im Codex von Poitiers (von Raynaud S. 163 nicht genannt; Abdruck in: A. Boucherie, Le dialecte poitevin au 13. siècle, 1873, S. 217 f.) folgt sie auf Predigten des Bischofs von Paris Maurice de Sully († 1196), der jedoch wohl ebenfalls nicht ihr Verfasser ist (vgl. Lecoy S. 94 und 521 f.).

Nr. 44 (l. c. S. 138): Quant Aeliz fu levee u. s. f. (4 Verse); ein Fragment, das mehrfach (vgl. Lecoy S. 256), u. a. **Paris lat. 17509** f. 146 in einer Predigt des Jacob von Vitry († 1240; vgl. Gröber, Grundriss 2, 1, 196) citiert wird.

XVII. Verlorene Organa- und Motetten-Handschriften.

Der Katalog der Bibliothek Karls V. (1364—80) und Karls VI. (1380—1422), wie ihn aus den verschiedenen erhaltenen Inventaren, deren erstes Gilles Mallet 1373 anfertigte (Paris frç. 2700), L. Delisle zusammenstellte (Hist. gén. de Paris, Le Cabinet des Manuscrits 3, 1881, 115 ff.; vgl. ib. 1, 1868, 21 ff.), nennt unter einer grösseren Zahl von Chansonniers (vgl. Schwan, Altfranz. Liederhandschr. S. 5 f.) auch 5 Handschriften (Nr. 793 und 1229—1232 nach Delisle's Zählung), als deren Inhalt speziell Motetten angegeben werden. Ist ferner auch aus der Bezeichnung von Nr. 792: „Bestiaire et chançons en langaige picart, et demandes, et autres choses, à point d'orgue: *Tu es amez*" (l. c. S. 150) zu schliessen, dass hier mehrstimmige Musik überliefert war?

Die Inhaltsangaben der 5 Motettenhandschriften lauten (l. c. S. 150 und 170):

Nr. 793: „Le bestiaire Furnival, le compost de la lune, l'Image du monde, le tournoiement antecrist, avecques pluseurs motés notés, partie en rime et partie

Digitized by Google

en prose: *Au Venredi occit David*"; mit Nr. 793 stimmt der Inhalt von Nr. 794 überein, nur dass der 5. Teil statt „motés": „pluseurs chançons notées" genannt ist;

Nr. 1229: „Motés et chansons, en françois et latin: *Nativitas gloriose*";
Nr. 1230: „Motés et chansons notées, partie en latin et partie en françois: *Alieni boni*";
Nr. 1231: „Motés notés, en françois et en latin";
Nr. 1232: „Motés et conduis notés: *Leluya*".

Nr. 1230 erscheint zuerst im Inventar von 1411; ebenso Nr. 793, nachdem Nr. 794 1411 als fehlend bezeichnet ist. Nr. 1231 ist nur in der 2. Version des ältesten von Mallet begonnenen und von Jean Blanchet 1380 revidierten Inventars genannt (Paris B. N. Coll. Baluze 397). Nr. 792, 1229 und 1232 kehren in beiden Versionen dieses Inventars, in beiden Inventaren des Jean le Bègue von 1411 und 1413, die dadurch, dass sie den Inhaltsangaben die Anfänge „du 2. et du dernier feuillet" der Codices zufügen, von besonderer Wichtigkeit sind, und im Inventar von 1424, in dem die Abschätzung der meisten Handschriften durch 3 Buchhändler der Universität Paris beigefügt ist (Nr. 792 2 £, 793 15 s., 1229 12 s., 1230 4 s., 1232 5 s.), wieder.

In Paris befindet sich gegenwärtig kein Codex, der mit einem dieser 6 sicher zu identifizieren wäre.

Da Codex Nr. 794 nur im ältesten Inventar genannt ist, bei ihm hier der Zusatz: „A la roine le 12 nov. 1392" sich findet und Nr. 793 erst von 1411 an erscheint, sind beide wohl identisch. Delisle bemerkt (S. 151), dass inhaltlich Codex Paris frç. 12469 grosse Analogie bietet; doch fehlt letzterem die Motettensammlung am Schluss (vgl. Cat. Bibl. Nat. Les Mss. frç. Anc. suppl. frç. 2, 536). In Paris frç. 25408 (vgl. oben S. 329 ff.) sind in einer Handschrift u. a. der Comput de la lune, der Bestiaire und ein Musikheft vereinigt; doch differiert der sonstige Inhalt mit Mallet's Angaben.

Die Anfänge der „2. feuillets" von Nr. 1229 und 1232 lassen darauf schliessen, dass diese Codices mit Organa-Faszikeln begannen. Das Citat aus 1229 bezieht sich wohl auf die berühmte 3st. Komposition des *All. Nativitas* (M 38) von Perotin (vgl. oben S. 34); das aus Nr. 1232 auf ein hier nicht näher bezeichnetes *Alleluia*. — Da in Nr. 1232 die Conductus besonders genannt sind, gehörte dieser Codex wohl dem Typus der älteren Notre Dame-Handschriften an. — Aus der Schätzung des Codex Nr. 1229 auf 12 s. gegenüber 4 und 5 s. für Nr. 1230 und 1232 ist wohl zu schliessen, dass der Umfang von Nr. 1229 recht bedeutend war.

Der bei Nr. 1230 angegebene Anfang: *Alieni boni* ist der Anfang des Mot. einer 3st. Dpm. des 14. Jahrhunderts (Fauv f. 13); die niedrige Wertangabe dieses Codex (4 s.) schliesst aber die Annahme aus, die herrliche musikalische Fauvel-Handschrift Paris frç. 146, in der mit *Alieni* die 3. Kolumne von f. 13 beginnt, mit Nr. 1230 zu identifizieren. Da kein französischer Codex bekannt ist, der neben dem neuen, vom älteren sehr verschiedenen Motetten-Repertoire des 14. Jahrhunderts auch grössere Partien des älteren weiterüberliefert, ist aus der Anführung des Anfangs: *Alieni* der Schluss erlaubt, dass Nr. 1230 nicht zu den das Motetten-Repertoire des 13. Jahrhunderts überliefernden Codices gehörte.

Digitized by Google

9793

Digitized by Google

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS, HALLE A. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

11.194 057

007103

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
U of Chicago
11194057

Digitized by Google